1. 2—.

Eine

Philosophie des Schönen

in

Natur und Kunst

von

Dr. phil. Josef Müller.

Mainz,
Verlag von Franz Kirchheim.
1897.

Eine

Philosophie des Schönen

in

Natur und Kunst

von

Dr. phil. **Josef Müller.**

Mainz,
Verlag von Franz Kirchheim.
1897.

Vorrede.

Wenn nach Vischer, Deutinger, Köstlin, Fechner, v. Hartmann, Kirchmann eine neue Ästhetik unternommen wird, so kann dies Unterfangen natürlich nicht damit entschuldigt werden, daß auch andere, noch dazu meist sehr bedenkliche ästhetische Produktionen in neuester Zeit das Licht des Tages erblickt haben. Eine Rechtfertigung kann nur in der teilweisen Unzulänglichkeit der Meisterwerke jener und anderer Forscher in doktrineller und formeller Hinsicht wie in der Selbständigkeit und weiterbildenden Kraft der eigenen Forschung gefunden werden. Ob solche in diesem Buch enthalten sei, darüber zu entscheiden, ist Sache der Kritik. Mir sei nur gestattet zu bemerken, daß ich darnach gestrebt, Frische, Lebendigkeit und Anschaulichkeit der Darstellung mit Gründlichkeit und Gediegenheit der Gedanken zu vereinigen und daß ich im Interesse der Kürze auf weitläufiges Eingehen in längst erledigte Details verzichtet habe.

Ästhetik als Wissenschaft.

Der erste Gedanke ist eine Lebensfrage für das ganze Buch. Ehe wir nämlich an eine Untersuchung über das Wesen und die Bedingungen des Schönen gehen, erhebt sich die Frage: Ist eine Kunstlehre, eine Theorie des Schönen für den Laien überhaupt notwendig? Brauche ich die Begriffe schön, erhaben, witzig, tragisch, komisch philosophisch definieren zu können, um ein schönes Kunstwerk zu genießen, einen feinen Witz zu goutieren, von einem erhebenden Drama tief erschüttert zu werden? Stört es nicht sogar den ästhetischen Genuß, wenn ein Erklärer sich hinter den im warmen Enthusiasmus glühenden Kunstfreund stellt, um ihm klar zu machen, worin sein ästhetisches Empfinden bestehe? Heißt das nicht, dem ungeschickten Kinde gleich die Rose zerblättern, den Käfer in peinlicher Marter zerlegen, um das im Innern sprossende, keimende Leben zu erhaschen? Ist nicht gerade die holde Täuschung die Lebensessenz des künstlerischen Genießens, und ist nicht ein verstandesmäßiges Erfassen der Grundlagen dieses Empfindens, dieses Pflücken vom Baume der Erkenntnis, mit dem Verlust des unbefangenen naiven Schwelgens im Paradies des Schönen teuer erkauft? Selbst Philosophen wie Rousseau und Jacobi behaupteten, Philosophie zerstöre den ästhetischen Genuß, und Hamann sagt: „Über die deutlichen Begriffe werden die Gerichte kalt und verlieren den Geschmack,“ und ernstlich mahnten sie: „Lerne nicht von andern, wie du fühlen sollst!“ Herder nennt Philosophie „die dünne Wolke von Abstraktion, die über die duftenden Gewächse des reichen Gartens Gottes allmählich emporgestiegen und ohne diesen Garten nichts ist.“

Und ist eine Wissenschaft des Schönen überhaupt möglich? Läßt sich der ästhetische, überhaupt irgend ein Genuß ergrübeln? Warum ist ein Gericht wohlschmeckend? Warum ist das Schöne schön? Stehen nicht die schaffenden Künstler in steter Feindschaft gegen die Ästhetiker, die Kunstschwätzer, wie sie dieselben nennen, die doch nie etwas fertig bringen und dabei mit sich selbst in ewigem Kampf stehen?

„Was wir Dichter ins Enge bringen,
Wird von ihnen ins Weite geklaubt;
Das Wahre klären sie an den Dingen,
Bis niemand mehr an sie glaubt.“

Welche Scharen von Kunsttheorien haben einander abgelöst! Ist man auch nur über die Definition des Witzes, des Humors, die Bedingungen des Dramas, den Ideengehalt der Musik u. s. w. einig?

Das sind gewichtige Bedenken, die sich gleich im Anfang erheben und unserm Beginnen schon im Keim ein Ende zu bereiten drohen, wenn sie nicht genügende Lösung finden. Läge die Sache so, daß zwischen Kunstwissen und Kunstempfinden ein unvereinbarer Widerstreit bestände, daß nur die Wahl zwischen Verstand und Gefühl gegeben wäre, so könnte die Entscheidung nicht schwer fallen. Einem abgewelkten Greis kann möglicherweise das Wissen höher stehen als das Fühlen, aber das taufrische Empfinden des jugendlichen Herzens darf auf keinen Fall einer gelehrten Bildung geopfert werden. Doch trösten wir uns, dieser Widerstreit, diese Kluft ist gar nicht vorhanden, diese schmerzliche Wahl zwischen Kopf und Herz, Verstand und Gemüt ist hier ebensowenig wie etwa beim gesunden, religiösen Empfinden, wo man sie auch entdecken wollte, gegeben. Frage doch dein eigenes natürliches Gefühl!

Wenn du ergriffen warst von einem schönen Gemälde, Schauspiel, Tonwerk, rangest du nicht unwillkürlich nach einem genauen Verständnis, und forschtest du nicht nach der Bedeutung jeder Einzelheit, nach dem Charakter jeder Figur, ja nach der Persönlichkeit des Künstlers, der solches geschaffen, und dessen Eigenart du in dem Werke wiederzufinden suchtest? War dir nicht jede Aufklärung willkommen und erhöhte sie nicht deinen ästhetischen Genuß, gleichwie eine Landschaft erst in vollem Licht der Sonne recht entzückt? Mit welch anderen Augen schaut der Historiker, der Altertumsforscher die Campagna an, als der dumpfe Hirte, der dort auf dem kärglichen Boden seine mageren Tiere zur Weide treibt! Wie verklärt sich dem ersteren die melancholische, öde, Miasmen hauchende Ebene zum Welttheater! Und wer kann ein historisches Gemälde genießen ohne Kenntnis des Sujets, ein Lied ohne Verständnis des Textes!

Es ist ja richtig, was man gesagt hat: Feinen Geschmack zu haben, muß man ein Weltmann, tief zu denken, ein Gelehrter, künstlerisch zu empfinden, nur ein Mensch sein. Aber selbst der Mensch ist doch ein *denkendes* Geschöpf: homo sapiens, das ist ja sein Attribut vor den übrigen Erdenwesen. Und als denkendes Wesen wird er nach verständigem Erfassen seiner Empfindungen streben, um nicht nur zu fühlen, sondern auch zu wissen. Ästhetik ist für das künstlerische Empfinden, was die Ethik für das moralische Handeln. Auch die Sittlichkeit gilt für alle Menschen, ist aber deswegen eine Morallehre überflüssig oder nicht im Gegenteil erst recht notwendig?

Was heißt es überhaupt: Man soll bloß den schönen Gegenstand unbefangen auf sich wirken lassen, rein mit dem Gefühl erfassen? Gefühl, trauriges, mißbrauchtes Wort!

Das Wort Gefühl hat eine dreifache Bedeutung: 1. Man versteht darunter oft mißbräuchlicherweise den Tastsinn, von dem hier offenbar nicht die Rede ist, 2. die Wirkung der äußeren und der inneren Eindrücke auf die Seele als Lust oder Unlust. Dies ist der einzig berechtigte Gebrauch des Wortes. 3. Gefühl bezeichnet auch oft verworrene Erkenntnis, eine Art Mittelding zwischen Erkennen und Begehren, nicht Licht, nicht Nacht, sondern Dämmerung — und diesem zwieschlächtigen Wortsinn verdanken wir die ästhetische Gefühlstheorie. Nun ist bei der Kunstanalyse allerdings zuzugeben, daß das ästhetische Empfinden wie jedes Empfinden nicht wie Leibniz und Baumgarten meinten, in reine Erkenntnis aufzulösen ist, es bleibt immer ein Bodensatz des sinnlich Angenehmen (Farbenpracht, Wohlklang), abgesehen davon, daß die Freude an der Erkenntnis eben nicht Erkenntnis, sondern Gefühl ist; aber das Geistige überwiegt beim Kunstgenuß doch ganz bedeutend, und das wird schon dadurch bewiesen daß nur die höheren, der Erkenntnis dienenden Sinne, Gesicht und Gehör, mit dem Kunstempfinden in Beziehung stehen, während die niederen, Tastsinn, Geruch, Geschmack, davon ausgeschlossen sind. Aber auch die höheren Sinne für sich allein geben noch keine Empfindung des Schönen, sonst müßte die Kuh die Schönheit der Blume, die sie gleichmütig abgrast, zu empfinden fähig sein, der Adler für die Pracht der Gebirgsgegend, die er spähend durchstreift, ein Auge haben, aber nichts davon werden wir gewahr.

Die Tiere mit ihren vielfach weit vollkommeneren Sinnen zeigen keine Spur von Kunstsinn: der Pudel heult bei den schmelzendsten Violinpassagen, der Adler durchspürt meilenweit die Ebene, aber wem gilt seine Aufmerksamkeit, auf was stürzt er sich herab? Auf Aas. Darwin hat den Tieren einen ausgebildeten Schönheitssinn zugeschrieben und wollte durch sexuelle Zuchtwahl die Ausgestaltung des herrlichen Vogelgefieders wie des lieblichen Vogelgesangs erklären: aber das wäre ein unverhältnismäßiger Aufwand mit Rücksicht auf den Zweck; denn auf die Tiere wirken höchstens die grellen, leuchtenden Farben, aber nicht die schöne Zeichnung und zarte Schattierung des Gefieders, der Insektenflügel, Schönheiten, die oft erst mikroskopisch voll zur Würdigung kommen. Ähnlich ist es mit dem Vogelgesang. Schönheit giebt es nur für den Geist. Die Sinne sind wohl das Thor zu dem Paradies des Schönen, und dem Blinden, dem Tauben muß natürlich das Reich des fehlenden Sinnesorgans verschlossen

bleiben, aber mehr als das Thor sind die Sinne nicht. Ohne Geist ist die Schönheit nicht etwa nur dunkel, sondern überhaupt nicht da; der Reiz der Farben, der sinnliche Wohllaut des reinen Klanges sind nur die Rudimente, auf denen sich der Tempel der Kunst aufbaut. Selbst das sinnlich Mißfällige, verschwommene Mischfarben, harte Dissonanzen können durch geistige Bedeutung Wert und Wirksamkeit in der Kunst erlangen, sind sogar für die höhere Kunstentwickelung wesentliche Bedingungen. Daher kann nur durch Erfassung der Idee, die ein Kunstwerk darstellt, ein voller Genuß zustande kommen. Es giebt Leute, die so gelehrt sind, daß sie ordentlich Furcht vor dem Wissen haben, die, um die Schönheit eines Musikwerkes zu genießen, am liebsten nichts von seiner Bedeutung wissen wollen, — das ist so, wie wenn ich, um den Wohlklang der Rede rein für mich zu genießen, den Sinn der Worte überhören wollte — die in dem Begriff ein „Nachtgespenst" sehen, „welches das volle, heiße Leben in seinen Armen erdrückt" (Mundt), die jede ästhetische Analyse eines Kunstwerkes für eine Art Sektion eines organisch Lebendigen ansehen. In Wahrheit ist nichts lebendiger und lebenbringender als der Gedanke. Zwar das dumpfe Staunen des unreflektirten Genießens, das: „Ich weiß nicht, wie mir geschieht", fällt allerdings bei der eingehenden Betrachtung, oder der Eindruck verliert wenigstens den Charakter des Blind-Naturgewaltigen; aber für diese mehr tierische Ergötzung hat der Kunstkenner einen ohne Vergleich höheren Ersatz in der Erschließung ganz neuer Kunstquellen; der Ästhetiker entdeckt eine Menge schöner Züge an einem Kunstwerke, die jenem bewegungslosen Staunen verborgen bleiben. Durch den Reichtum an Associationen ferner, die dem reichen Geistesfond entstammen, den er besitzt, weiß er eine Menge Beziehungen des schönen Gegenstandes zu anderen zu finden und so gleichsam einen Genuß zweiter Ordnung sich zu verschaffen.

Durch Wissen wird die Schönheit in keiner Weise beeinträchtigt, sie wird nur eine höhere, der Geschmack wird edler und kann dann allerdings nicht mehr an den Entzückungen des Kindes, des Naturmenschen Gefallen finden. Daß ein Kind an grell bemalten Bilderbögen, den Versen und Zeichnungen des Struwwelpeter, den Nürnberger Spielsoldaten sein Kunstverlangen voll befriedigt findet, ist natürlich; es wäre monströs und bedenkenerregend, wenn es seinem Bilderbuch einen Raphaelschen Stahlstich, der Janitscharenmusik eine Bachsche Fuge vorzöge, aber ebenso monströs und widernatürlich ist, wenn der Mann in geistiger und ästhetischer Hinsicht ein Kind bleibt. Die naive Unschuld eines braven Kindes ist bezaubernd und liebreizend, aber die reife Tüchtigkeit des Mannes, des muthigen Siegers über die Leiden-

schaft, ist doch höhere Tugend. Ebenso ist dein naives Entzücken über das erste Märchenbuch, die selige Wonne, mit der du Hoffmanns Kinderfreund, den letzten Mohikaner durchflogen und Tage und Nächte davon träumtest, unwiderbringlich dahin; aber es wäre thöricht, darüber zu klagen; die Gedanken und Wünsche des Jünglings und Mannes sind andere als die des Kindes, jene schönen Tage haben ihre Bausteine geliefert zum Gebäude des reifen Geistes und sind nicht umsonst gewesen, zumal wir in der Erinnerung ihren frohen Nachhall für immer bewahren; jetzt heißt es besonnen und rüstig den Anforderungen und Pflichten des reifen Lebens sich gewachsen zu machen und des Kindischen zu entwöhnen. Der Verständige darf nicht bei dem naiven Traumleben stehen bleiben, er muß sich Rechenschaft geben können über seine Empfindungen, er muß, soweit es möglich ist, zu heller Erkenntnis vordringen, und daß dies möglich ist, auch in der Kunstphilosophie möglich ist, beweisen so viele treffliche Werke der größten Geister. Wer allerdings erst die widerspruchslose Einigkeit aller Forscher abwarten will, bis er der Kunstphilosophie nahe tritt, der dürfte bis zum Ende der Welt warten, aber er verkennt das Wesen der Wissenschaft. Volle Übereinstimmung, endliche Lösung aller Probleme und Aufhören weiteren Forschens wäre der Tod der Wissenschaft, es wäre eine Verzichtleistung auf genügende Erkenntnis; denn das Gebiet des Forschens ist nach Ausdehnung und Tiefe ein unendliches, jedes Problem gebiert ein neues, und nur in allmählicher, unendlicher Progression kann sich der Menschengeist der ewigen Wahrheit nähern. Aber ein stetiger Fortschritt des Wissens, eine Bereicherung des Wissenskapitals der Menschheit von Jahrhundert zu Jahrhundert, ja von Jahr zu Jahr, steht uns doch fest, und davon zu schöpfen und daran mitzuarbeiten ist unsere Aufgabe und zugleich unser edelster Genuß.

„Erkennen, es sei kalt, Gefühl nur, hörst du sagen,
Sei herzlich, und du sinnst, wohin du sollst dich schlagen;
In deinem Auge ist der Streit geschlichtet,
Wenn du den Blick hinaus in goldnen Traum gerichtet.
Durchgängig ist das Rund des Auges nur der Klarheit
So das Erkennen ist durchgängig nur der Wahrheit,
Und dennoch trinkt der Blick der Liebe Glück und Leiden,
So kann vom Wahren auch Herzliches nie sich scheiden.“

Lotze.

Begriff des Schönen.

Nachdem wir den Zugang zu dem Tempel des Schönen erkämpft haben, stellen wir die Hauptfrage: **Was ist das Schöne? Wie** unterscheidet es sich von verwandten Begriffen: dem Nützlichen, dem Angenehmen, Guten, Wahren, Göttlichen, dem Vollkommenen überhaupt?

1. Das Schöne ist Form.

Betrachten wir einen schönen Gegenstand, ein Gemälde, eine Statue, ein Schauspiel! Was haben wir da? Ein **Bild** eines Realen, den Abdruck eines Wirklichen, aber nicht das Wirkliche selbst. Das Gemälde hat Aussehen, Gestalt, Farbe, die Statue auch Körper, dem Dargestellten täuschend ähnlich, aber es fehlt Leben, Fleisch, das Knochengerüste, es ist nichts da als bemalte Leinwand, toter Stein. Selbst wo ein Lebendiges in der Kunst auftritt, wie im lebenden Bild, im Drama, wirkt es nicht als der reale Meier oder Schulze, sondern als Nero, Wallenstein oder Othello, gebärdet sich und spricht wie eine fürstliche Persönlichkeit, trägt königliche Insignien u. s. w. Es ist offenbar nur der Schein, auf den alles gemünzt ist. Auch die Dekorationen und Requisiten der Bühne, die Scenerien, Häuser, Bäume sind nicht solid, nicht aus dem natürlichen Material, die Gewitterscenen, die Blitze, der Donner, das Rasen des Sturmes, das Pfeifen des Windes, das Plätschern des Regens sind durch Maschinen, Instrumente und Kolophonium hervorgebracht; die Schilde und Rüstungen sind von Pappe, die Speisen von Papiermaché, die Duelle und Kämpfe sind nicht blutig, die leidenschaftlichen Ergüsse nicht ernst gemeint — kurz in allen diesen Darstellungen wirkt das Schöne nur durch die **Form**, die **Oberfläche**, daher schön von „scheinen". Selbst bei der Naturschönheit wirkt ästhetisch nur das Äußere, Sichtbare, nicht die reale Unterlage. Um das feine Inkarnat des jugendlich blühenden Teints zustande zu bringen, ist das Durchschimmern der lebendigen Blutwellen durch die zarte weiße Haut in verschiedenen Nuancen notwendig; der träumerische Blick, das sprechende Mienenspiel, überhaupt der Ausdruck der Affekte setzt die kompliziertesten physiologischen und seelischen Veränderungen voraus; aber von all dem müssen wir abstrahieren, wenn wir den reinen ästhetischen Eindruck der schönen Menschengestalt gewinnen wollen, so gut als von den Latten und Maschinen auf dem Schnürboden und im Versenkungsraum des Theaters. Es würde den Eindruck bedenklich stören, wenn wir bei einer idealen Menschengestalt an das grausenerregende Innere, das Knochenskelett, die ekelhaften Prozesse der Blutbildung, Lympheabsonderung u. s. w. dächten. Ebenso müssen

wir, um uns ungestört dem Wohllaut des Gesanges hingeben zu können, die Bewegungen des Mundes und Kehlkopfes, die Vibrationen der Stimmritze, die Gesetze der Lautbildung beiseite lassen. Der Mensch des Anatomen ist ein anderer, als der des Künstlers, das Auge des Landschaftsmalers auf anderes gerichtet als das des Topographen und Geologen. Der Mann der Wissenschaft hat es mit dem realen Kern der Dinge zu thun und sucht die Gesetze des Seins zu erforschen; dem Künstler ist die Form alles, das Wesen nur etwas, soweit es in der Form zur Erscheinung kommt.

Die Auffassung eines Realen als bloßen Bildes, reiner Form ist die erste Stufe des künstlerischen Empfindens.

Schön ist diese Sonderung und Ablösung der Form vom Gegenstand in der griechischen Mythe von der Entstehung der Kunst dargestellt: Die Tochter des Dibutades zeichnete, als sie sich von ihrem Geliebten trennen mußte, sein Profil nach dem Schatten ab, den der scheidende Jüngling auf die weiße Wand warf. Der Vater aber, um den Schmerz der Tochter zu besänftigen, entwarf nach diesem Schattenriß das Modell zu einer Büste von Stein. Schiller hat ähnlich in seinem Gedicht: „Die Künstler“ das Spiegelbild im Wasser, das Echo des Waldes als Vorbilder der Kunst, als Winke für den schöpferischen Menschengeist angegeben:

Gefällig strahlte der Krystall der Wogen
Die hüpfende Gestalt zurück.
Wie konntet ihr des schönen Winks verfehlen,
Womit euch die Natur hilfreich entgegen kam?
Die Kunst, den Schatten ihr nachahmend abzustehlen,
Wies euch das Bild, das auf der Woge schwamm,
Von ihrem Wesen abgeschieden,
Ihr eignes liebliches Phantom,
Warf sie sich in den Silberstrom
Sich ihrem Räuber anzubieten.

Schon durch diese Ablösung von der Realität, durch die reine Bildhaftigkeit, auch ohne weitere Idealisierung, kann ein Gegenstand künstlerisch wirken. Eine Bauernschenke mit ihrem Treiben kann uns — und zwar in getreuester Nachbildung nach Art der Holländer — erfreuen, in uns ein idyllisches Behagen hervorrufen, während eine solche Scene in der Wirklichkeit abstoßen und zu schleuniger Entfernung nötigen würde. Es ist, wie wenn mit dem Stofflichen das Gemeine entflohen wäre und mit der bildlichen Darstellung ein idealer Zauber darüber flöge.

Was im Leben uns verdrießt,
Man im Bilde gern genießt.

So kann eine zerfallene Hütte, ein schlammiger Morast, ja ein Düngerhaufen gemalt uns Vergnügen machen. Das ist wie gemalt! sagen wir von etwas recht Schönem. Der schmutzige Gegenstand ist gemalt nicht mehr schmutzig, der Schmutz riecht nicht, befleckt nicht, er ist also kein Schmutz mehr, alles was uns stört, ist hinweg, nur durch den Gedanken kann es uns noch belästigen, das ist aber eine unendlich mildere Form als die brutale Realität. Wir haben beim künstlerischen Anschauen das angenehme Bewußtsein, von der rauhen Berührung mit der Wirklichkeit verschont zu sein, also gleichsam den Duft des Wirklichen ohne dessen Dornen zu genießen. Dadurch werden selbst schmerzliche Gefühle wie Trauer, Furcht, Entsetzen, Mitleid zu süßem Gefühlsschwelgen. Schon Lucrez hatte den Kern des ästhetischen Genusses richtig getroffen, wenn er sagte:

Suave mari magno turbantibus aequora ventis
a terra magnum alterius spectare laborem,
non quia vexari quemquam est jucunda voluptas,
sed quibus ipse malis careas quia cernere suave est.
(de rer. nat. II, 1.)

Schön ist vom sicheren Strand das erhabene Gemälde des Schiffbruchs,
Wie der Gestrandete todmüd ringt in dem Tosen des Sturmes,
Nicht weil Freude bereitet der Anblick des leidenden Nächsten,
Sondern weil Schauen der Übel ergötzt, die zu fühlen man fern ist.

Augustin zerbrach sich den Kopf, warum die Leute so gern Tragödien mit ihrem Mord und Jammer ansehen, Dinge, welche doch in Wirklichkeit Abscheu und Entsetzen hervorrufen würden. Es ist aber die Freude an dem bloßen Formspiel des Geschehens, an der kunstreichen Verwicklung und Lösung eines interessanten Vorgangs, an dem sieghaften Auftreten eines bedeutenden Charakters mit dem frohen Gefühl, daß die Greuelscenen, die Erniedrigung, Kampf und Fall des edlen Helden nur farbenprächtige Bilder für das betrachtende Auge sind. Wohl wird Mitleid und Furcht im Zuschauer erweckt, aber diese tragischen Gefühle sind nur ein zarter Schleier über der Seele, einzig durch das tiefe Interesse, die bewundernde Freude über die schöne Dichtung hervorgerufen, aber mit dem seligen Gefühl, daß im Ernst kein Grund zur Besorgnis obwaltet. Solches Theatermitleid ist himmelweit verschieden von dem wirklichen Mitleid, dem wirklichen Schrecken, wenn etwa im Ernst uns oder anderen ein heftiger Unfall zustoßen würde. Man vergleiche die Empfindung, die wir hätten, wenn wir einen Vater verurteilt sähen, einen Apfel vom Kopf seines Kindes zu schießen, mit den Gefühlen, mit denen wir dem Schauspiel Tell zusehen. Schon die gespannte Aufmerksamkeit wäre auf ganz

Verschiedenes gerichtet. Gerade was dort das einzige Interesse absorbieren würde, der Schuß und das Gelingen oder Mißlingen desselben, ist hier das Gleichgültigste von allem. Der Akteur stellt sich nur an, als ab er schösse. Hier tritt die Schönheit der Sprache, des Spiels in den Vordergrund, die dort bei dem furchtbaren Ernst der Situation gar nichts bedeutet. Oder man erwäge nur, welche Veränderung in unserm Innern vor sich ginge, wenn z. B. Faust den Valentin wirklich durchstäche, Desdemona durch Othello wirklich erstickt würde! Welches Entsetzen würde die Zuschauer erfassen, wie wäre es mit einem Schlag mit dem Kunstempfinden zu Ende und wie würde des Publikum erschreckt der schauerlichen Scene enteilen, die es als bloßes Schaustück mit Wollust betrachtet hätte! Lucian erzählt von einem Tänzer, der in der Rolle des Aiax wirklich rasend wurde, dadurch ging alle Illusion verloren. Dieser Zustand ästhetischer Freiheit, nämlich Freiheit von den belästigenden und die Seele beengenden Mächten der Wirklichkeit, macht die Heiterkeit der Kunst aus gegenüber dem Ernst des Lebens. Der Künstler hebt uns „aus der Sinne Schranken in die Freiheit der Gedanken"; deshalb ist die Kunst eine friedliche Oase in den rauhen Steppen des irdischen Daseins, die Stunden der Kunsterholung Pausen des Ausrastens im harten Kampf des Lebens; das Rad Ixions steht still, wir atmen auf und fühlen eine Ruhepause in aufreibender Lastarbeit. Hier verhalten wir uns rein betrachtend und nicht handelnd.

Oft treten wir plötzlich durch ein schönes Objekt angezogen mitten im thätigen Schaffen aus dem realen Leben in das ideale der Kunst: der Mähder, der ein Lerchennest freilegt und nun die schön geformten und betupften Eierchen oder auch die fliehenden Jungen und das Alte in ihrer großen Angst mit verstörtem Blick unruhig hin und her flatternd betrachtet, ist zum interesselosen Auffassen gelangt und befindet sich im ästhetischen Zustande. Ebenso der Jäger, der beim plötzlichen Auftreten des prächtigen Hirsches das Schießen vergißt, weil die Haltung, die Formen, der Gang des Wildes seinen Geist fesselt. Wo aber die reale Begierde sich vordrängt, da läßt sie eine ästhetische Stimmung nicht aufkommen. Der Schiffbrüchige sieht nicht das Malerische an dem Meeressturm, der zornige Lehrer nicht die Schönheit des Knaben, und die Verschwörer gegen Gustav III. auf dem Maskenball zu Stockholm werden von dem Ballvergnügen wenig empfunden haben.

Auch für den Künstler ist sein Beruf eine innere Erleichterung, eine Befreiung von den anspannenden Freuden und Leiden des Lebens, nicht als ob sein Schaffen ein „glückliches Spiel ohne Anstrengung",

ein Zustand „absoluter Freiheit und Ungebundenheit" wäre, wie Köstlin meint — denn nichts ist anstrengender und gebundener als die künstlerische Thätigkeit, — sondern insofern in diesem Ablösen des Erlebten und Erinnerten eine Befreiung wie von einem schweren Alp und in der Zusammenfassung und Gestaltung zu einem schönen Kunstwerk zugleich die edelste Befriedigung liegt. In dem Maße, als die wogenden Gebilde der Phantasie Gestalt und Farbe annehmen, die inneren Empfindungen äußerlich vorstellig werden, erlischt das Wohl und Wehe, denen sie entsprangen, „des Geistes Flutstrom ebbet nach und nach"; der Künstler bewahrt nichts mehr davon als ein idealisiertes Bild, das durch die Weihe der Schönheit entzückt und alles Schmerzliche verloren hat. So ist die Dichterkraft ein Zauberstab, der selbst die peinlichsten Erfahrungen in Wonne verwandelt: „Was ich litt und was ich lebte, was ich irrte, was ich strebte, sind hier Blumen nur im Strauß" sagt Goethe von seinen Liedern. und anderswo vergleicht er sie poetischen Perlen, die die Flut des Lebens an den Strand wirft und preist das als höchsten Gewinn des Lebens. Und diese Entfernung der Schlacken der Wirklichkeit macht es, daß selbst das Unbedeutendste, Wertloseste als reine Kopie gefällt, in das künstlerische Gebiet gerückt wird. Gerhard Dow hat einen bloßen Besenstiel so kunstreich dargestellt, daß er das Entzücken der Zuschauer erregte und Jean Paul, gewiß ein Idealist vom reinsten Wasser, sagt doch in seiner „Vorschule der Ästhetik": „Man nehme den Lebenstag eines Menschen ganz treu, ohne Farbenmuschel, nur mit dem Tintenfaß zu Protokoll und lasse ihn den Tag wieder lesen, so wird er ihn billigen und sich wie von lauen Winden umkräuselt verspüren." Das Quälende, Unerquickliche ist entfernt, die Stacheln abgestumpft und zum Objekt reiner begierdeloser Anschauung geworden. Daher Erinnerung und Hoffnung, die beiden Feen des Lebens, meist mit heiteren Farben malen. Aus demselben Grund erregen, wie Lazarus mit Recht bemerkt, Zeichnungen von Gebäuden fast immer größeres Wohlgefallen als die Originale selbst und lassen größere Schönheiten vermuten als die Wirklichkeit hält. Gebäude, Straßen, Örter, an denen wir gleichgültig vorüberziehen, erwecken abgemalt tiefes Interesse. Am meisten gewinnen kleinere Gebäude und weniger schöne Gegenden, während freilich Kolossalbauten und großartige Naturscenerien in der Wirklichkeit an tiefem Eindruck alle Gemälde hinter sich lassen. Denn es wirkt hier das Moment des Raumerhabenen, das im Kunstbild nicht entsprechend gegeben werden kann und vielfach noch der Reiz des historisch Bedeutenden, das durch die wirkliche Nähe unglaublich gewinnt.

Eben weil die ästhetische Stimmung eine Abhebung, eine objektive

Fernstellung des Bildes von der Realität verlangt, eignen sich nur die zwei obersten Sinne, Gesicht und Gehör, für die Kunst: sie sind die specifisch ästhetischen Sinne. Am niedersten in dieser Hinsicht steht offenbar der Geschmack, und es gehört zu den Paradoxien der Sprachgeschichte, daß man gerade ihn als Metapher für den Kunstsinn genommen. Er ist der stofflichste Sinn und begnügt sich nicht mit dem Bilde eines Objektes. Was er genießt, zerstört er zugleich und nimmt es leiblich auf. Aber auch Geruchs- und Tastsinn erfordern ein blindes Versenken in das reale Objekt, ein Sichverlieren in den Gegenstand und gestatten keine objektive, begierdelose Beschauung. Die beiden edelsten Sinne sind zugleich nach Thomas v. Aquin die maxime cognoscitivi sensus, die am meisten erkennenden Sinne und dienen daher am besten zur Symbolik des Verstandes.

Das Schöne ist Bild, aber als Bild weist es auf ein Urbild, als Kopie auf ein Original zurück, als Schein muß es das Wesen spiegeln, denn: „Was ist der Schein, an dem das Wesen fehlt?"

Das Schöne ist daher 2. wahre Form.

Die künstlerische Wahrheit ist nicht historische Wahrheit, sie besteht nicht darin, daß der Kunstgegenstand, so wie er dargestellt ist, wirklich einmal in der Welt existiert hat. Da das Kunstwerk Bild und nicht realer Vorgang ist, so ist es für dasselbe ästhetisch völlig gleichwertig, ob das Sujet künstlerisches Nachbild einer wirklichen Begebenheit oder frei erfunden ist; aber da es ein wahres Bild sein und durch die Wahrheit wirken soll, da auch das Kunstwerk in den Formen der Wirklichkeit sich bewegen muß, so darf es in diesem Sinne, soweit es in die Anschauung tritt, nicht gegen die Naturwahrheit fehlen; es muß naturgetreu sein. Wer Menschen mit blauen Haaren, grünen Lippen, einäugig gleich Polyphem, wer Katzen mit Flügeln, Pferde mit Fischschwänzen malen würde (ausgenommen in mythologischen oder grotesk-komischen Darstellungen, die dann durch eine ideelle Wahrheit motiviert sind), der gälte nicht nur für einen Stümper in der Kunst, sondern für einen verrückten Menschen. Freilich hat der Künstler in der Wahl, Anordnung und Ausgestaltung seiner Phantasiegebilde bis zu einem gewissen Grad freie Hand, aber immer muß er in der wirklichen Welt Halt- und Richtpunkt suchen; die Wirklichkeit ist der Despot des Glaubens, wie Jean Paul sagt; soll man dem Künstler glauben, so muß seine Darstellung glaubhaft sein; sie darf die natürlichen, psychologischen, historischen Gesetze nicht verletzen. Daher ist eifriges Natur- und Menschenstudium dem Künstler unerläßlich; das Genie ist, wie Büffon sagt, eine lange Ge-

duld. Der bildende Künstler muß anatomische, der Architekt und Maler geometrische, historische, naturwissenschaftliche, mythologische, der Dichter philosophische, besonders psychologische und religiöse Kenntnisse besitzen.

Es ist eine total falsche Auffassung der Kunst, zu denken, die Hauptsache für den Dichter sei eine möglichst künstliche Erfindung, sei Anspannung der Einbildungskraft zu unerhörten, noch nicht da gewesenen Schöpfungen. Solches Haschen nach Originalität führt höchstens zum Bizarren, Unnatürlichen, Krankhaften. Zu diesem greifen die Kunststümper, malen, was kein Auge gesehen und kein Ohr gehört, stellen uns Menschen dar, wie sie nie gewesen sind, weil sie nie im stande sind, die wahre Welt abzubilden, „die Magie des Epos in jeder Scene des Lebens zu fühlen". Alles künstliche Schaffen ist doch nur ein Komponieren, den Stoff muß der Künstler aus den Wahrnehmungen der sinnlichen und geistigen Welt entlehnen.

Ja, die Natur ist überhaupt phantastischer als jede Phantasie. Den Wundern der Tropenwelt, den geflügelten Eidechsen, geschnäbelten Säugetieren, den wundersamen Gebilden der Seekrabben, Seesternen, Polypen, Tintenfische, den Ungetümen der Vorzeit, der phantastischen Flora Indiens und Amerikas, den magischen Lichteffekten des Mondscheins, der Meeresgrotten u. s. w., weiß die fruchtbarste Einbildungskraft nichts Größeres an die Seite zu setzen, und ohne die Vorbilder der Natur, wenigstens in den Teilen, wären auch die mythologischen Centauren, Pegase, Sphynxe, Einhorne unmöglich gewesen. Der Farbenschmelz des Fasans, der Goldglanz des Pfauenschweifes, das zarte Pastell des Schmetterlingsflügels kann durch keine Malkunst imitiert werden, so wenig als das Aroma einer Walderdbeere, der Duft einer Nelke oder Reseda durch ein künstliches Parfum, und sei es aus odeurs de mille fleurs zusammengemischt, erreicht werden kann. Selbst die scheinbar freien Ornamente und Arabesken sind fast durchweg auf Naturbeobachtung fußend, wie schon die Bezeichnungen: Akanthusblatt, Abakus (der wurmförmige Wulst an der antiken Säule), Schnecke oder Widderkopf, Kälberzähne, Fischblasen, Rosetten u. s. w. beweisen.

Ebenso ist es im Geistigen. Die Nero, Iwan, Kleopatra, die Moses, Franz von Assisi, Fenelon, Sokrates, Cäsar, Regulus stehen den Theaterhelden Richard, Macbeth, Franz Moor, Lovelace, den Achilles, Parzeval, Siegfried, Antigone, Nausika, Iphigenie, Gudrun im Guten und Schlimmen keineswegs nach und haben mehr oder minder ihre Züge zu letzteren hergegeben. Wie wenig frei die Dichter bei der Erfindung ihrer Charaktere sich fühlten, beweist die Thatsache, daß fast alle bedeutenden dichterischen Charaktere historische Persönlichkeiten waren

und den übrigen wie Hamlet, Lear, Faust, Don Juan u. s. w. wenigstens eine sagenhafte Überlieferung zu Grunde liegt. Auch haben die echten Dichter das historische Kolorit weit treuer bewahrt, als man gewöhnlich meint; Kleopatra z. B. ist auch bei Shakespeare die alte Schlange am Nil. Seine historischen Dramen geben uns ein lebendigeres Bild von den Thronstreitigkeiten Englands als alle Geschichtswerke. Shakespeare studierte überhaupt Plutarch und die englischen Chroniken äußerst genau. Schiller dagegen ging zu seinem Nachteil von der Forderung historischer Pietät ab. Diese historische Treue ist bei dem Charakter deshalb so wichtig, weil ein Mangel in dieser Beziehung z. B. eine Unterlegung moderner Gesichtspunkte sofort eine Unwahrscheinlichkeit der ganzen Fabel zur Folge hat, da nun die sämtlichen übrigen Personagen, überhaupt das ganze Milieu, nicht mehr zu der zurechtgestutzten Hauptperson paßt, und die ganze Handlung unwahrscheinlich wird, abgesehen von der Beleidigung des geschichtlichen Sinnes, die auch für das künstlerische Empfinden immer stört. Aus diesem Grunde sind z. B. Hebbels Judith und Holofernes, Wielands, Hamerlings und Ebers antikisirende Charaktere trotz alles Aufwandes von sprachlicher Schönheit Karikaturen.

Nicht nur die Charaktere, auch die Situationen und Fabeln der Dichtungen sind nicht großartiger als die Wirklichkeit sie bietet, wenigstens soweit das eigentlich Interessante, die Erschließung der Tiefen des Geistes an einem großen Ereignis in Frage kommt.

Seltsam ist Prophetenlied,
Doppelt seltsam, was geschieht.

Die künstliche Maschinerie von Göttern und Dämonen ist Nebensache, selbst da, wo der Dichter und sein Volk ernstlich daran glaubt; die Hauptperson ist stets der menschliche Held. Was kann uns der Kampf der homerischen Götter untereinander interessieren, denen das Eingreifen in das Wohl und Weh der Menschen ja doch nur als ein kurzweiliges Spiel gilt, von dem sie sich nach Belieben wieder zum seligen Olymp zurückziehen, die keine wirklichen Interessen in der Welt haben, nur durch ihre frivolen Liebschaften, kleinlichen, egoistischen Rachsüchteleien wegen versäumter Opfer und ebenso grundlosen Sympathien für Lieblinge bewegt werden. Wie kalt läßt es uns, wenn Athene den Ares mit einem Feldstein niederwirft, wenn Venus von der Lanze des Diomed geritzt wird, da wir ja doch wissen, wie unschädlich solche Verletzungen sind und wie schnell sie durch die göttliche Ambrosia genesen! Treffend hat Hegel bemerkt, daß das Eingreifen göttlicher Mächte von Homer immer doch auch menschlich fein motiviert ist. Wenn Achilles Ilias 1, 190, erzürnt von den Be-

leidigungen Agamemnons heimlich überlegt, ob er das Schwert von der Hüfte ziehen oder den Groll im Busen bändigen solle, so ist es Athene, die Göttin der Besonnenheit, die ihn zurückhält, und wenn Apollo dem Patroklos die Lanze zerbricht, den Schild von der Schulter sinken läßt und den Harnisch löst, so daß die Speere des Euphorbos und Hektor eindringen können, so ist das wohl nur die poetische Erklärung für die Mattigkeit und Erschlaffung, die den Helden beim vierten Einstürmen auf die Feinde befiel. Die Griechen wußten sehr wohl, daß es Dichter seien, welche die Göttererscheinungen hervorriefen, und so sehr sie an übernatürliche Mächte glaubten und ihnen vertrauten, ließen sie doch die eigene Thätigkeit nie durch jenen Glauben lähmen. Homers Götter sind meist objektivierte Leidenschaften, so Ares die Kampfeswut, Bacchus die fühlbare Begeisterung des Weines, und darin liegt ihre Wahrheit. So ist zu verstehen, wenn Helena (Odyssee 4, 261) das Unheil beseufzt, das Aphrodite ihr gab, „da sie mich vom heimischen Land entführte", was sonst sehr frivol klingen würde. Ebenso bei den Neueren. Die Hexen Macbeths verraten nur dessen innere Wünsche, die Motivierung ist durchaus individualistisch. Wo dieser Ausweg nicht beachtet ist, ergeben sich meist unlösbare Schwierigkeiten und Unwahrscheinlichkeiten. Über die Klopstockischen und Miltonschen Engel und Teufel ist schon genug gesagt worden, um das Unnatürliche solcher Gestalten ins Licht zu setzen, für die uns Irdischen keine Anschauung gegeben ist. Entweder muß sie der Dichter menschlich näher bringen, wie Goethe, der in seinem Mephistopheles mehr den Schalk und lustigen Rat betonte — dagegen aber streitet ihre übermenschliche und dämonische Natur — oder sie werden blasse, hohle, aller Individualität entleerte Luftwesen und Allegorien, die uns völlig kalt lassen. Wie komisch klingt es, wenn Luzifer bei Milton Wachen mit gezogenen Schwertern an das Höllenthor postiert, damit Gott nicht eindränge und gar der gute reuige Teufel Abbadonna, den Klopstock auf das Bitten der frommen Damen schließlich begnadigen mußte! Die schrecklichste Ausgeburt in dieser Richtung ist der Teufel in Meyerbeers Spektakeloper, der seinen Sohn aus lauter Liebe finanziell und moralisch ruiniert, um ihn dann in der Hölle ewig bei sich zu haben.

Es muß sich also der Künstler in Natur- und Menschenwelt umsehen, um die richtige Zeichnung seiner Charaktere und Situationen zu finden.

Namentlich psychologische Studien sind ihm von besonderer Wichtigkeit. Der Dichter, der Maler, der Plastiker muß die charakteristischen Züge des Geizigen, Zornigen, des sanften Naturells studieren, er muß die Nuancen, die feinen Variationen derselben Leidenschaft bei den

verschiedenen Volksklassen und Ständen erfassen; denn der leidende Philoktet ächzt anders, drückt seine Klage anders aus der gepeitschte Knecht, der Bauer benimmt sich in der Leidenschaft anders als der Edelmann, fühlt sich von demselben Vorgang anders berührt als dieser; das läßt sich nur durch sorgfältige Beobachtung der Wirklichkeit lernen. Bei den großen Dichtern, Homer, Calderon, Goethe, Shakespeare, Dickens, Jean Paul, Bourget, Dostojewsky finden sich die feinsten Analysen seelischer Affekte, die meisterhaftesten Seelenzeichnungen, die eine genauere Welt- und Menschenkunde geben als die meist nur in den allgemeinsten Formen sich bewegenden systematischen Lehrbücher der Psychologie. Deshalb nennt Aristoteles mit Fug die Poesie philosophischer als die Geschichte; diese gebe einen einzelnen Fall, der Dichter zugleich das innere Gesetz, die Interpretation des Geschehenen.

Wo die psychologische Wahrheit gewahrt ist, da schadet eine Verletzung der historischen Richtigkeit wenig; so fühlen wir uns von den mittelalterlichen naiven Darstellungen der heiligen Geschichte, wo Maria und Elisabeth als ehrsame Patrizierfrauen einer deutschen Reichsstadt, die Soldaten als Landsknechte erscheinen, keineswegs abgestoßen, denn die ergreifende seelische Charakteristik hält uns schadlos, auch die Maskerade französischer Kavaliere in antike Helden auf der Corneilleschen und Racineschen Bühne wäre nicht so schlimm gewesen wenn nur das, was jene in dieser Verkleidung sagten, edler und wahrer geklungen hätte. Wir studieren jetzt an den Heiligen Holbeins und Dürers altdeutsche Physiognomien, an den Dramen Corneilles und Racines die Sprache des Hoflebens im Zeitalter des Roi-soleil; damals glaubte man in ihnen biblische und altgriechische Wahrheit zu besitzen. Die Modernisierung an sich also schadet wenig, nur muß die moderne Übersetzung auch konsequent durchgeführt sein, sonst kommt die oben gerügte Halbheit und Zwitterstellung heraus. Ist diese Forderung aber erfüllt, so kann die Neugestaltung eines alten, allgemein menschlichen Themas durch feine Kontrastierung ganz besonders wirken. So war in der Kunstausstellung zu München im Sommer 1894 die Parabel vom verlornen Sohn in einer Reihe von Bildern meisterhaft modernisiert: der verlorne Sohn war das Kind eines reichen amerikanischen Rheders und die Begebenheiten und Erlebnisse entsprechend geändert. Unerträglich aber ist die tendenziöse Verzerrung einer Idee, namentlich eines der Nation heiligen Gegenstands ins Unwahre und Gemeine, andrerseits die Glorifizierung niederer Tendenzen zum Erhabenen. Diese Sünde hat Uhde in seinen bekannten Darstellungen der biblischen Geschichte begangen. Betrachten wir eines seiner berühmtesten Bilder, im Katalog bezeichnet als „das heilige Abendmahl“.

Was sehen wir? Eine schmachtende Armesünderfigur mit dem stieren Blick des Fanatikers, gruppiert von einer Gesellschaft von Galgengesichtern.

Hieße das Bild „Die Verbrecherhöhle", oder „Der Pariser Konvent während der Schreckenszeit", so wäre es glaubhaft, und dann könnte auch der treffende Seelenausdruck der Physiognomien gerühmt werden. So aber wird diesem an sich interessanten Sujet eine durchaus fremde Etikette aufgeklebt, es soll eine „heilige" Gesellschaft sein, ja sogar der Kreis jener Männer, die die größte That, die je geschehen, vollbracht, die Bekehrung der Welt zum Christentum: eine That, an der die Kulturwelt seit 2000 Jahren zehrt und die sie in ihrer Tiefe noch nicht erschöpft hat. Man mag von Christentum und Religion halten was man wolle, mag sie und ihre Stifter für göttlich oder menschlich halten, aber genial war diese That, und ein Abglanz von Hoheit muß auf den Mienen der Männer sichtbar sein, die solches vollbracht. Das verlangt einfach das Prinzip der Kausalität, es kann nicht Wirkungen ohne Ursache geben, in der geistigen Welt so wenig als in der physischen. Entlaufene Sträflinge mit einem Idioten an der Spitze, Gestalten, in denen kein edler Zug, keine würdige Miene zu erkennen ist, können keine Religion gründen, können nicht Worte von wundervoller Tiefe, von einer Seelengröße, wie sie bis dahin noch niemand gekannt, geschweige befolgt hat, reden und diesen Worten entsprechende Thaten thun: das kann uns Uhde nicht aufschwätzen. Das Christentum ist nicht Produkt des Wahnsinns und ebensowenig der Barbarei; es ist kein „welthistorischer Humbug", kein Ergebnis des „Katzenjammers nach Erschöpfung geschlechtlicher Genüsse", wie David Strauß, der Evangelist und Gewährsmann Uhdes, der Welt weismachen will. Dazu gehört ein zu starker Glaube, als daß ihn ein normal denkender Mensch fassen könnte, ein Glaube, wie ihn nur David Strauß besaß, der ja auch vor dem Wunder der Urzeugung, der Entstehung des Bewußtseins aus der Materie, der Arten aus primitiven Urorganismen, der Sittlichkeit aus dem Kampf ums Dasein und ähnlichen Dingen nicht zurückschreckte. Nicht die Verletzung des historischen Milieus, nicht die Verachtung der traditionellen Überzeugung, nicht die Beleidigung des christlichen Gemütes ist der künstlerische Makel an diesem Bild — wäre es bloß das, so wäre es zu rechtfertigen, sondern daß es unwahr ist, es ist gemalte Lüge, nämlich gemalte Straußsche Sophistik. Das Christusbild, welches das wissenschaftliche Scherbengericht von heute passiert hat, ist kein Christus mehr, es ist ein Phantom; es konnte so wenig eine Religion gründen, als David Strauß oder Feuerbach dazu fähig gewesen wären.

Ähnlich ist der „Gang nach Bethlehem". Es ist ein schönes stimmungsvolles Bild: ein Arbeiter, der nach vollendetem Tagewerk mit seinem Weibe heimkehrt. Aber nichts deutet darauf hin, daß es noch eine tiefere Bedeutung hat. Sonderbar! millionenmal sind doch schon Arbeitsleute über Land gegangen, warum hat denn bloß eine Zimmermannsfrau einen Christus geboren? Das verlange ich von einem Künstler, der mir einen Gang nach Bethlehem zeichnen will, daß er auch sein Thema darstellt, nicht etwas anderes ganz Alltägliches, wie etwa den Gang von München nach Dachau, daß er in die Gestalten etwas hineinlegt, das mich an das erinnert, was in Bethlehem geschehen ist und warum Bethlehem, das kleine Judenstädtchen, überhaupt in der Welt genannt wird.

Es ist überhaupt schlimm, wenn sich der Dichter, der Künstler zum Apostel luftiger Hypothesen hergiebt, z. B. chimärischer Vererbungstheorien, und etwa die sexuelle Mordlust eines verkommenen Schurken aus dem Unheil herleitet, welches „Weiber seinem Geschlecht gebracht", aus der „von Mann zu Mann gesteigerten Rachsucht, die ihren Ursprung in der fernsten Zeit, vielleicht mit dem ersten in dunkler Vorzeithöhle begangenen Betrug hatte" (Zolas bête humaine). Welch herrliche Entschuldigung für jeden Nachfolger, der sich ja auch unter jenem unwiderstehlichen Zwang stehend dünken und lächelnd die Skrupeln verachten kann, die „eine spätere Zeit erfunden hat". (Ob der noch unentdeckte Frauenmörder von Whitechapel Zolas „menschliches Tier" kopiert hat? Unmöglich wäre es nicht, denn bei fast allen Sensationsmördern der letzten Zeit fanden sich die unsittlichen Romane der Gegenwart.) In einem der jüngsten Romane steht folgender Satz: „Ungeduldig mit den Launen ihres Naturells und ihrer Erziehung suchte ich ihr auf kaltem Wege meine Gesinnungen, Gefühle und Gedanken beizubringen. Es ergab sich, daß ich mich getäuscht, daß die Sinne mehr gesehen, als das Hirn fassen konnte, daß die Blutwellen vorzeitig aufkochten, ehe die Ganglienzellen mit dem Urteil fertig waren, und ob mir selber zürnte ich gewaltig, daß ich in eitler Verblendung nach dem Regenbogen griff, die Seifenblasen einfangen und Eisblumen in Gartenerde zu pflanzen mich mühte" — und in einer Charakteristik Gerhardt Hauptmanns heißt es: „Die notwendigen intellektuellen Hemmungen gegen die Machtäußerung seiner psychophysischen Instinkte haben sich nicht eingestellt. Der Vorderkopf hat keine vollen Gedankenblüten entwickelt, keine zwingende Weltanschauung, wie sie aggressiv von jeder starken Persönlichkeit ausgeht." (Karl Küchenmeister: Der Kampf um die Persönlichkeit, S. 26.) Sehr schön ist auch folgende Bemerkung über einen Neugeborenen: „Hätte ein Adoptiv-

Lavater oder Gall seinen Finger über die Schädelprotuberanzen des Neugeborenen gleiten lassen, so würde er das Zeichen der Verliebtheit außerordentlich entwickelt gefunden haben. Dieser Mann, einmal verliebt, mußte wahnsinnig lieben." Wie bequem doch solche Theorien sind! Da braucht's gar keine psychische Motivierung. Man bringt das physiologische Gehirnbesteck heran und stellt die Konstellation des Lebenslaufs für das älteste Greisenalter fest.

Daß solche Dichterlinge mit ihren aus schlechten naturwissenschaftlichen Büchern zusammengelesenen Phantastereien gar im Namen der Wahrheit, der Natur fechten wollen, ist eben der Humor an der Sache. Wie es mit dieser Wahrheit steht, haben die Proteste der Augenzeugen gegen Zolas „Debacle" und „Lourdes" klar gezeigt.

Nur vom Standpunkt der Wahrheit können derartige Mißgeburten auch bekämpft werden; denn ist wirklich die ganze Geistesthätigkeit ein Anhängsel und Erzeugnis der Materie, dann fällt jede Berechtigung, gegen die dichterische Verwertung der wissenschaftlichen Wahrheit auftreten zu wollen; höchstens könnte man fragen, was für Wert Kunst und überhaupt alles ideale Streben noch haben können, wenn alles nur auf eine Bewegung materieller Teile im Gehirn hinausläuft. Aber festzuhalten ist als Grundprinzip der Kunst wie als Gesetz des Lebens: die Wahrheit über alles!

Wie sehr ein Werk einzig durch seine Naturwahrheit gewinnt, dafür sind namentlich Homers Dichtungen ein markantes Beispiel. Jeden Vorgang im Epos macht Homer durch die minutiöseste und doch nicht ermüdende Kleinmalerei anschaulich. „Wenn Hebe," sagt Lessing, „den Wagen der Hera anschirrt, so sehen wir die Räder, die Achsen, den Sitz, Deichsel, Riemen und Stränge, ja die acht Speichen der Räder, die goldenen Felgen, die Schienen von Erz, die silberne Nabe und alles in lebendigster Handlung."

„Hebe fügt' um den Wagen ihr schnell die geründeten Räder
Mit acht ehernen Speichen rings um die eiserne Achse;
Gold ist ihnen der Kranz, unaltendes; aber darauf sind
Eherne Schienen gelegt, anpassende, Wunder dem Anblick.
Silbern glänzen die Naben in schön umlaufender Rundung;
Dann in goldenen Riemen und silbernen schwebet der Sessel
Ausgespannt und umringt mit zwei umlaufenden Rändern.
Vornhin streckt aus Silber die Deichsel sich; aber am Ende
Band sie das goldene Joch, das prangende, dem sie die Seile,
Golden und schön, umschlang. In das Joch nun fügete Hera
Ihr schnellfüßig Gespann und brannte nach Streit und Getümmel.
Ilias E. 722—31.

„Will uns Homer zeigen, wie Agamemnon bekleidet gewesen, so muß sich der König vor unseren Augen, Stück um Stück, die Kleidung

anziehen: das weiche Unterkleid, den großen Mantel, die schönen Halbstiefel, den Degen; und so ist er fertig und ergreift das Scepter. Und dieses Scepter ist keineswegs eine geringfügige Sache: es ist eine Arbeit des Götterkünstlers Hephästos. Hephästos gab es dem Allherrscher Zeus, dieser dem Götterboten Hermes als Attribut seiner Würde; dann wird es der Kommandostab des kriegerischen Pelops nun der Hirtenstab des friedlichen Atreus; Atreus hinterließ es sterbend dem herdenreichen Thyestes und von diesem endlich empfing es Agamemnon, um über ganz Argos und viele Inseln zu gebieten" (Il. B. 43—47). Ganz anders das Scepter des Helden Achilles: es hat keinen göttlichen Ursprung, es ist aus einem kräftigen Ast aus dem Bergwald geschnitten; das Eisen hat ihn entblättert, entrindet, und so ist er ein bequemes Werkzeug geworden, den Richtern des Volkes zum Symbol ihrer Würde zu dienen. So malt der Dichter in seiner Weise den Abstand, in welchem sich Agamemnon und Achilles, die entzweiten Helden, voneinander befanden.

Wenn Pandarus den verhängnisvollen Pfeil auf Menelaus abschießt, so wird uns nicht nur eine genaue Beschreibung des Bogens von Horn, der wohl poliert und an den Spitzen mit Goldblech beschlagen ist, gegeben, sondern wir erfahren auch den Ursprung und die ganze Geschichte desselben. Homer fängt mit der Jagd des Steinbocks an, aus dessen Hörnern der Bogen gemacht worden. Pandarus hatte ihm in den Felsen aufgepaßt und ihn erlegt; es war ein Prachtexemplar, die Hörner sind von außerordentlicher Größe, deswegen bestimmte er sie zu einem Bogen; sie kommen in die Arbeit, der Künstler verbindet sie, poliert, beschlägt sie. Und nun, nachdem diese Vorgeschichte gegeben und unsere Aufmerksamkeit gespannt ist, — auch der Pfeil, der Bringer bitterer Schmerzen, wird ganz besonders sorgfältig aus dem Köcher gewählt — wird die Handlung des Abschießens Zug um Zug: das Erheben des Bogens, das Zielen, Spannen der Sehne, das Annähern der Sehne an die Brust, der Pfeilspitze an den Bogen, das Entschwirren des Pfeiles mit dem Erklirren der Sehne und der Gier des fliegenden Todesboten nach dem Fleisch des Feindes in lebendigster greifbarster Weise geschildert. Ilt Δ. 105—111.

Man könnte sagen: dann ist die Aufgabe des Dichters nicht besonders schwer; er braucht ja nur die Wirklichkeit treu abzukonterfeien; allein die Sache ist keineswegs so leicht. Wir führen alle bei Gelegenheit leicht unser ordentliches Gespräch und doch ist nichts seltener als ein Schriftsteller, der einen guten Dialog schreiben kann. Mit dem Rat, sich an die Natur zu halten, ist sehr wenig gethan, dem Genius ist er überflüssig und der Laie weiß nichts damit anzufangen:

es kommt darauf an, das Bedeutende, Interessante richtig zu sehen, die feinen, versteckten, charakteristischen Züge der Wahrheit zu finden. Der Alltagsmensch sieht den Wald vor lauter Bäumen nicht, von ihm gilt Goethes Spruch:

Was nützt die glückliche Natur
Vor deinen Augen dir?
Was nützt dir das Gebildete
Der Kunst rings um dich her,
Wenn liebevolle Schöpfungskraft
Nicht deine Seele füllt
Und in den Fingerspitzen dir
Nicht wieder lebend wird?

Das Schöne gleicht dem ungeschliffenen Diamant, über den tausende hinwegsehen, bis endlich einer kommt, der ihn erkennt und aufhebt. Jedes Kunstwerk hat etwas vom Ei des Kolumbus, nur der Künstler sieht den Dingen ins Herz, er sieht, was der andere nicht sieht, obwohl er es täglich vor Augen hat, weil er kein Künstlerauge hat. „Ich hatte eine Wünschelrute, die mir anzeigte, wo Gold war,“ sagt Goethe. Die Natur ist eine Sphinx, sie entschleiert sich nur den Sonnenkindern der Welt. „Weltgeheimnis ist die Schönheit,“ sagt Plato, sie ist Weltgeheimnis und doch Geheimnis. Die Natur kann wie Aristoteles sagen: „Meine Werke sind herausgegeben und doch nicht herausgegeben“, nämlich nur für den Kenner. An ihn aber drängt sie sich heran, mit dem Genius ist Natur in ewigem Bunde

„. . . sie wartet festgebannt
Und will von dir erlöst, geliebt sein und erkannt . .
Dich frägt Natur, ein Kind mit tausend Fragen:
Wer sie denn sei? sollst du ihr freundlich sagen.“
(Johannes Schrott.)

Im Genius kommt die Natur zur Sprache, er kennt das Zauberwort, welches das Lied ertönen läßt, das nach Tieck in allen Dingen schläft; er weiß die Seele, die im Auge des Kindes schlummert und die tiefe Symbolik, die die wortlose Natur predigt, zur Sprache zu bringen; die „abgebrochenen Orakelsprüche aus dem Munde der Gottheit“, wie Wackenroder die Natur nennt, interpretiert er zum klaren, beredten Zeugnis der Herrlichkeit Gottes. Dann freilich, wenn der Dichter das Tiefsinnige den erstaunten Blicken enthüllt, wenn er das Menschenleben, das jeder lebt und das doch den meisten unbekannt ist, in seiner Größe und Bedeutung vor Augen führt, dann spricht auch der Blöde: Wahrhaftig so ist's, wie kam's doch, daß ich das

noch nicht bemerkte? Gerade das sind die schönsten Gedanken, die trefflichsten Witze, welche naheliegende Dinge und Verhältnisse betreffen und die trotzdem noch niemand bemerkt hat. Man betrachte die Volkstypen Murillos, Defreggers, Hentschels! Wie scheinbar alltäglich, wie einfach und doch wie neu! Man meint, diese Gassenbuben, Bauern, Bettler schon hundertmal gesehen zu haben, und doch sind sie auf das feinste komponiert. Homers Schilderungsweise dünkt uns das Einfachste von der Welt und doch gab es bis jetzt nur einen Homer, es fand sich noch kein zweiter, der in der Kunst der Erzählung und anschaulichen Darstellung ihm ebenbürtig war, der das Anschirren der Rosse, das Abschießen eines Pfeils so beschreiben konnte wie er, obwohl doch Millionen Menschen Pferde anspannen und Pfeile abschießen sahen. Das dünkt uns alles so natürlich, als ob gar nichts daran wäre; es ist wie mit jeder Erfindung; hintennach meint jeder, er hätte sie machen können. Wie viele Millionen Menschen sahen schon einen Apfel fallen, einen aufgehängten Gegenstand pendeln; aber erst ein Newton abstrahierte daraus die Fall-, ein Galilei die Pendelgesetze. Und welche ungeheuren Voraussetzungen forderten diese scheinbar so einfachen Entdeckungen? Nicht bloß ein scharfer Denker war dazu nötig, sondern ein Umschwung in dem gesamten Gedankenkreis der gebildeten Welt, wie er sich beim Übergang vom Mittelalter zur Renaissance vollzog, mußte vorher geschehen sein. Es war im Mittelalter faktisch unmöglich, naturwissenschaftliche Entdeckungen zu machen, nicht weil es an scharfsinnigen Geistern fehlte, sondern weil das gesamte Interesse auf anderes gerichtet war. Ein scholastischer Gelehrter würde Einen, der die Absicht verraten hätte, sich mit der Beschleunigung des Falles zu beschäftigen, mitleidig gesagt haben: „Wie magst du doch mit solch erbärmlichem Zeug deine Zeit verlieren, das weder für die Religion, noch für das Staatswohl oder sonst einen ernsten Zweck wichtig ist! Was hast du davon, wenn du weißt, um wieviel ein Körper in der nächsten Sekunde schneller fällt als in der vorigen? Ja, wenn es sich noch ums Goldmachen, den Stein der Weisen, magische Experimente, um die Geister sich dienstbar zu machen, handelte! Das hätte einen Sinn!“ Jetzt hält man umgekehrt die kleinsten Entdeckungen im Naturleben für wichtiger, als jene abenteuerlichen Chimären.

Dieser Tiefblick in das Netz der Erscheinungen, diese feine Beobachtungsgabe ist das erste Erfordernis des Künstlers; er muß den Dingen ins Herz sehen, aus der Physiognomie das innerste Gewebe der Empfindungen enträtseln, aus der scheinbar alltäglichen Scene das Typische, Bedeutsame, Stimmungsvolle erfassen können. „Wie man

von Lyncäus sagte, daß er mit seinen Augen habe durch die Erde hindurchsehen können, so macht der Dichter die Welt zu Glas und zeigt uns alle Dinge in ihrer richtigen Reihenfolge und in ihrem Werdeprozeß. Immer aber muß die Auffassung und Darstellung wahr sein, ἔπος, wie das deutsche Sage, hieß bei den Alten die Rede, Erzählung schlechtweg, μυθεῖσθαι bei Homer und den älteren Dichtern: erzählen, nicht erdichten; ebenso stammt fabula von fari. Man glaube ja nicht, die Wirklichkeit könne ausgeschöpft, das ewige Lied endlich ausgesungen werden; die Welt des Geistes und der Natur ist unendlich und die Individualität jedes Künstlers ist ja auch eine neue Welt mit neuen Organen, welche die Außenwelt von ganz neuem Gesichtswinkel anschaut. Der Künstler mag tausendmal verbrauchte Motive und Objekte darstellen; ist er wahrer, gottbegnadeter Genius, dann wird er doch etwas Eigenes, noch nie Dagewesenes zustande bringen. Man denke an die unzähligen Götterstatuen, Aphroditen, Madonnen, Trank-, Liebeslieder u. s. w. Jedes Kunstwerk ist ein Spiegel des Universums und doch ist keins dem andern gleich. Der plastische Künstler will nicht eine Aphrodite zu den tausend vorhandenen schaffen, sondern eine neue Deutung dieses Symbols des idealen Frauenleibs geben, eine Deutung, die niemand geben kann als er allein, niemand noch gegeben hat. Darum ist auch ein Genieprodukt nicht nachzuahmen und kein wahres Kunstwerk veraltet, denn es ist der Spiegel einer großen Persönlichkeit, ein Stück vom Künstler selbst. Aber diese geniale Neuheit und Originalität ist nicht Abnormität, Absonderlichkeit, nichts Barockes, Außergewöhnliches, Unnatürliches, wie Ibsens abnorme, teilweise unmögliche Figuren, wie die modern-naturalistischen aus den faulsten Abfuhrstätten der Kultur zusammengelesenen und mit krampfhafter Originalitätswut ausgeklügelten Charaktere. Ebensowenig als die Kunst Abklatsch und Nachdruck der gemeinen Alltäglichkeit ist sie eine Kuriositäten- und Raritätensammlung. Trotz aller frappanten und überraschenden Neuheit muß doch das Kunstwerk typisch, allgemein verständlich und allgemein gültig sein, es muß den Zuschauern gleichsam das Wort von den Lippen nehmen, das sie jahrelang suchten und doch nicht klar gestalten konnten. Die Offenbarungen des Künstlers sind Gedanken, die in jeder empfindenden Menschenbrust schlummern, die aber auszusprechen und zu verkörpern doch nur dem Genius beschieden ist. Und wie für alle bestimmt muß es auch aus der wirklichen Welt geschöpft sein, die ja in ihren Tiefen das größte Geheimnis ist und die Künstlermund besser und reizvoller ausspricht als Gelehrtenweisheit. Die Dichter ersten Ranges, wie Sophokles, Homer, Calderon, Shakespeare, Goethe, Molière haben

zu ihren künstlerischen Vorwürfen nicht wundersame, verzwickt ausgesonnene Situationen und Charaktere, sondern gerade die einfachsten Ideen und allgemeinsten Leidenschaften dargestellt: die Ilias behandelt den Konflikt eines edlen Helden mit der legitimen aber machtstolzen Autorität, der Ödipus das dunkle Verhängnis, das über dem Menschenschicksal drohend schwebt und die Unerbittlichkeit des Sühneverlangens selbst für unverschuldete grausige That. Parzival und Faust haben zum Gegenstand das große Thema des wahren Glückstrebens, der Gottsehnsucht der heilsverlangenden Seele in den Rätseln des Erdendaseins nach christlichgläubiger und modern-freisinniger Vorstellung; Shakespeare hat im Othello die Gefahren der Eifersucht, in Romeo und Julie die der blinden Liebesleidenschaft, in Macbeth die des Ehrgeizes in tragischer, Molière den Geizigen, den Hypochonder, aufgeblasenen Gelehrten, religiösen Heuchler, die gelehrte Modedame in komischer Beleuchtung dargestellt. Das alles sind die banalsten Themate, die bekanntesten Charaktergestalten, die allgemeinsten Probleme, die jedem sich aufdrängen und die jeder sich beantworten muß und die eben deshalb die interessantesten, wahrsten und wichtigsten sind. Und darum muß sich der Dichter an ihnen versuchen, will er ein wahres Lebensbild zeichnen. Wo der Dichter aufs Abstruse und Sonderliche kommt, wo er gar ganz neue psychologische Entdeckungen macht, z. B. den Höhenwahnsinn Hildas in „Baumeister Solneß“ und zur Abwechslung den Tiefenwahnsinn Ellidas in der „Frau vom Meer“, wo er von einer „Lebenslüge“ spricht, von der „heiligsten“ Pflicht, die jemand „gegen sich selber“ hat und die ihn bestimmt, bei Nacht und Nebel Gattin und Kinder zu verlassen, da verfällt er der Unverständlichkeit, ja Lächerlichkeit.*) Der Charakter des Typischen, Allgemeingültigen ist beim Kunstwerk so selbstverständliche und instinktive Forderung, daß z. B. die Figuren eines Dramas vom Publikum sofort als Repräsentationen ihres Standes gefaßt werden. Wird z. B. in einem Schauspiel oder Roman ein Richter, Geistlicher, Lehrer recht mißliebig geschildert, dann fühlen sich diese Kategorien sofort verletzt;

*) Ibsen, dem nordischen Sonderling, verdanken wir auch eine Bereicherung der Theologie, nämlich eine neue Auslegung der Sünde gegen den heiligen Geist. Was ist diese Sünde! Man höre und staune! „Das weibliche Liebesleben in ihr getötet zu haben, sie um die Wonnen und Schmerzen der Mutter gebracht zu haben“, so orakelt Ella in John Gabriel Borkmann. Das sei das Verbrechen, gegen das all seine Versündigungen gegen die Gesellschaft (Veruntreuungen, Bankrott) nichts seien. — Das sei „eine Kleinigkeit gegen den Frevel“, der an ihr verübt worden, „die Sünde für die es keine Sühne gäbe, die Sünde gegen den heiligen Geist.“ Nichts als Selbstsucht, das eigene beleidigte Ich und immer nur die Geschlechtsliebe, den einzigen Gott, für dessen Nichtachtung es keine Sühne giebt!

alle Beteuerungen und Verwahrungen des Dichters, er habe ja nicht den Stand treffen wollen, es gäbe überall Schlimme, helfen dagegen nichts. Denn der Dichter soll eben nicht Ausnahmen darstellen. Will also der Dichter diesen Vorwurf vermeiden, so muß er mindestens gut geartete Vertreter dieser Stände den obigen an die Seite stellen. Es war ein feiner und wohlwollender Zug Molières, daß er den Tartüff nicht zu einem Geistlichen machte und trotzdem wird der Tartüff stets als Satire auf die Religion, der Nathan stets als Verherrlichung des Judentums gedeutet werden, wobei allerdings in beiden Fällen mächtig gespannte Tendenzleidenschaften der Gegenwart mitwirken. Der Jesuit Kreiter hat historisch nachzuweisen gesucht, daß Molière in seinem Tartüff nicht die Katholiken und Jesuiten, sondern die Jansenisten persiflieren wollte; aber selbst wenn der Nachweis besser gelungen wäre, so ist die Art der Entstehung einer Dichtung für die Wirkung des Werkes ganz gleichgültig. (Man denke an die Marseillaise.) Man kann doch nicht bei der Aufführung jedem ins Ohr sagen: du darfst ja nicht an die jesuitischen Tartüffe denken, sondern nur an die jansenistischen! denn die allein hat Molière gemeint. Wenn du es nicht glaubst, so lies die „Stimmen aus Maria Laach" Jahrgang 1894! Der Zuhörer würde offenbar erwidern: Wenn Molière es so gemeint hat, so hätte er es auch im Stück andeuten sollen; ich empfinde nur, daß er die religiösen Heuchler überhaupt geißeln wollte, und da ich von den jansenistischen nichts weiß, von den katholischen und protestantischen aber sehr viel, so kannst du mir's nicht verübeln, wenn ich bloß an die letzteren denke und meine Erfahrungen mit ihrem Spiegelbilde zusammenhalte.

Zu welchen Abwegen die Sucht nach dem Sonderbaren führt, zeigt erschreckend ein neuerer Dichter, Bellamy. Sein „Rückblick aus dem Jahr 2000" ist noch das erträglichste seiner Produkte. Hier ist die Unwahrheit des phantastischen Ganzen noch am geschicktesten verdeckt und in socialen Zukunftsträumen sind wir ohnehin an starke Dinge gewöhnt, so daß mancher gescheite Mensch den schön stilisierten Roman gelesen hat, ohne den Unsinn darin wahrzunehmen.

Das Non plus ultra an exaltierter Phantastik aber bilden zwei andere Bücher; das eine heißt: „Dr. Heidenhoffs Kur". Dieser Wunderdoktor hat nämlich die wissenschaftliche (!) Methode erfunden, fatale Erinnerungen, z. B. Gewissensbisse durch eine Operation des Gehirns zu beseitigen und diese sehr praktische Erfindung findet nun glänzende Erprobung an einem in Schmach gefallenen Mädchen, das durch die glückliche Kur die Erinnerung an ihre Schande und „damit auch die Schuld" (!) verlor und nun neugestärkt zu guten Thaten schreitet.

Leider ist die Kur nur geträumt und der edle Verehrer dieser Unglücklichen empfängt beim Erwachen den letzten Scheidebrief seiner Braut, sie hat sich im trostlosen Bewußtsein ihrer Vergangenheit vergiftet.

Diese Benützung des Traums als Theatermaschinerie und Laterna magica ist überhaupt bei Bellamy sehr beliebt; im „Rückblick“ werden wir vier- oder fünfmal aus einem Traum in den Gegentraum geworfen, so daß wir nie genau wissen, ob die eine oder andere Welt die wahre oder phantastische ist.

Noch schlimmer ist „Fräulein Ludingtons Schwester“. Es ist wohl eine Satire auf die Doppelpersönlichkeit du Prels. Bellamy treibt die Hypothese aufs Äußerste, indem er für die verschiedenen Lebensalter: Kindheit, Jugend, Mannes-, Greisenalter eine besondere und trennbare Persönlichkeit annimmt, ja am Ende bei jedem Atemzug ein Specialseelchen aushauchen läßt. Und nun die Geschichte: Eine ältere Dame hat einen Knaben angenommen, auf den das Ölportrait der Herrin, das die Dame in reizendster Jugendschönheit darstellt, stets den tiefsten Eindruck macht. Es wird ihm eingeredet, daß es das Bild einer jüngeren verstorbenen Schwester seiner Pflegemutter sei, und nun brennt er, herangewachsen, vor Verlangen, das Original spiritistisch aus dem Jenseits her zu beschwören, wie etwa Faust die Helena. Was hier Mythus, wird ja jetzt durch die Wissenschaft des Occultismus und die spiritistischen Experimente thatsächlich möglich. Es gelingt ihm, ein Medium aufzutreiben, das die Materialisierung des Geistes bewerkstelligt, und in der That erscheint eines glücklichen Abends im schwach beleuchteten Versuchszimmer die ideale Gestalt eines zarten Mädchens, das in reizender Verwirrung die Verwunderung ausspricht, wie sie hierher gelangt sei, und sogleich eine instinktive Neigung zu ihrer Schwesterseele, dem Fräulein Ludington, entfaltet; denn es ist ja das Fräulein selber, aber mit achtzehn Jahren: die Seele ihrer Jugend, die stehen gebliebene Personifikation ihrer schönsten Zeit. Mit vielen Thränen wird das Wiedersehen gefeiert und da das Medium, das die körperliche Materie zur Erscheinung hergegeben, aus Erschöpfung in der Ekstase stirbt, so kann die achtzehnjährige Ludington gar nicht mehr entkörpert werden und muß warten, bis sie natürlicherweise stirbt. Das fatale Unglück wird hier zum großen Glück, denn nun kann nicht nur das selige Zusammenleben der beiden weiblichen Wesen oder des einen weiblichen Wesens in seinen zwei Altersstufen ungetrübt fortdauern, sondern auch Paul kommt auf seine Rechnung und kann das liebliche Geschöpf, die Jungfrauseele seiner Adoptivmutter stracks heiraten. Sogar das verstorbene Medium sendet aus der Ewig-

keit durch Dr. Hull freundliche Grüße, die Dame ist ganz zufrieden und preist sich glücklich, daß sie keines unfruchtbaren Todes gestorben, wie die gewöhnlichen Menschen, sondern im Tod die zweite Erzeugerin eines freudevollen Wesens wurde! Sie gebar nicht wie eine Mutter ein Kind, sondern gleich eine schöne Jungfrau!!! Es ist nach der romantischen Entwicklung eigentlich schade, daß die Geschichte sich schließlich ganz prosaisch als gemeiner Betrug des Mediums und dessen Tochter, welche die verjüngte Ida spielte und selbstverständlich der jungen Ludington aufs Haar ähnlich sieht, enthüllt.

Man muß solche Gaukeleien mit den ewig wahren Lebensbildern der echten Dichter vergleichen, um recht evident zu sehen, daß die Wahrheit die Lebensessenz jedes echten Kunstprodukts wie überhaupt alles Tüchtigen ist. Wie armselig ist das Vergnügen an dem leeren Phantasiespiel, das höchstens große Kinder ergötzt, die unerquickliche Vermischung der wirklichen und Phantasiewelt, wobei der Leser beständig hin und her geworfen wird und sich stets besinnen muß, wie er das Gegenwärtige zu fassen habe! Oder wenn es Satire sein soll, welch ein kläglicher Kampf gegen klägliche Phantasmen, den ein hoher Geist verschmäht, ein Kampf, aus dem nicht die glänzende Bewährung einer idealen Wahrheit, sondern nur die Vernichtung des an sich schon Nichtigen als krüppelhafte Frucht hervorgeht! Ähnlich ist Paul Lindaus „der Andere". Es handelt von einem Staatsanwalt, der in somnambulen Zustand die Rolle eines Einbrechers spielt. Dieser Staatsanwalt ist ein psychologisches Monstrum! Viel feiner und glaubhafter ist du Prels Roman: „Das Kreuz am Ferner". Hier werden die berechtigten Motive des Occultismus in glaubhafterer Weise entwickelt. Kunst ist Wahrheit, aber nicht Alltäglichkeit, denn die Wahrheit ist nicht alltäglich, die Weisheit will gesucht, mit Mühe und ernstem Schweiß erkämpft sein, kritikloses Abschöpfen des Wirklichen, wie es vor das Auge kommt, giebt kein Kunstwerk; das Typische, Charakteristische, Bedeutende in der Welt kann nur durch scharfe, zahlreiche Beobachtungen und nur vom Genius gefunden werden, der imstande ist, was in schwankender Erscheinung schwebt, zu festen, dauernden Gedanken zu verdichten (daher das Wort Dichter = Verdichter).

So sind wir unvermerkt zu einem ideellen Faktor im Kunstschaffen gelangt. Auch der strengste Naturalist muß doch die Auffassung als etwas Subjektives gelten lassen. Auch in der Definition Zolas ist das Kunstwerk „ein Stück Natur, angeschaut durch ein Temperament". Durch das subjektive Prinzip kommt aber notwendig eine Alteration zum Objektiven hinzu, die aber keineswegs eine Fälschung genannt werden kann, denn jede Erkenntnis, auch

die philosophische, zeigt nicht die Dinge wie sie sind, sondern wie sie sich in unserem Geiste spiegeln. Objektiv giebt es ja nicht einmal Farben und Töne. Allein wir müssen noch einen Schritt weiter gehen. Maßstab und Muster der Schönheit ist überhaupt nicht die konkrete Natur. Die Natur hat nicht Schönheit zum Hauptzweck; die Welt ist kein Theater, das Menschenleben kein Schauspiel. Der Kosmos ist auf dem eisernen Fundament unerbittlicher Naturgesetze und Instinkte gebaut, die wohl zum Heil des Ganzen gerichtet sind, aber doch im Einzelnen rücksichtslos, blind und zwecklos zu walten scheinen: ein Reif z. B. vernichtet die Blütenpracht des Frühlings; ein Erdbeben, eine vulkanische Eruption, zerstört eine ganze Landschaft, Gärten, Dörfer, Städte; ein Einbruch wilder Barbaren vernichtet die Kulturarbeit von Jahrhunderten; auch das vorhandene Naturschöne ist sporadisch, lückenhaft, nicht zusammenhängend; es treten edle Bildungen auf, aber oft brechen Naturmächte störend in eine gelungene Formenreihe, was uns unlogisch, zufällig erscheint — der Künstler ergänzt nun, was die Natur nur stammelt, bringt logische, ethische Ordnung in das Lückenhafte, Verworrene: „Wenn die Natur des Fadens ewige Länge — gleichgültig drehend auf die Spindel zwingt — wer teilt die fließend immer gleiche Reihe — harmonisch ab, daß sie sich rhythmisch regt? ... — des Menschen Kraft im Dichter offenbart."

So tritt ein ideeller Faktor auf, hervorgerufen durch die Forderung des Geistes nach vernünftigem Zusammenhang und sittlicher Harmonie, und so wird die Kunst Darstellerin der ideellen Wahrheit, die sich aber immer auf den Formen der Wirklichkeit aufbaut und nur wo die Idee nötigt und nur insoweit davon abgeht. Die Forderung der Wahrheit wird dadurch nicht im mindesten beeinträchtigt; sie erweitert sich nur von der Forderung der Naturtreue zur wahrheitsgerechten Darstellung einer geistigen Idee; dies giebt eine viel höhere Wahrheit als die zufälligen Erscheinungen der Natur und des Menschenlebens. So erweitert sich nunmehr der Begriff des Schönen als wahrer Form zur

3. wahrheitsgerechten Darstellung einer Idee.

So kommen wir zu den künstlerischen Thätigkeiten des Stilisierens und Idealisierens.

Stil nennt man die Behandlungsweise eines Gegenstandes über das bloße Bedürfnis der Richtigkeit und sachlichen Angemessenheit hinaus im Interesse des künstlerischen Eindrucks (die *μίμησις εἰς βέλτιον* des Aristoteles). Verschieden vom Stilisieren

ist das Idealisieren. Beim Stil bleibt die Grundform des Naturvorbildes, die künstlerische Änderung betrifft nur das Nebensächliche, sie umrankt nur die Naturgestalt; beim Idealisieren ist eine Neuschöpfung des Geistes die Basis und die Naturtreue das Sekundäre.

I. Das Stilisieren.

Der Stil ist entweder in der Beschaffenheit des Materials begründet (so erfordert Eisen, Holz, Stein seine eigentümliche Behandlung) oder in der Denkweise der Nation (orientalischer, dorischer, jonischer, italienischer, altdeutscher Stil), der Zeit (antiker, mittelalterlicher, Renaissance-, Barock-, Zopfstil), oder in dem Bereich, aus dem das Kunstobjekt genommen ist (daher Genre-, historischer, religiöser Stil) oder endlich in der Individualität des Künstlers. Das Letztere giebt den subjektiven Stil, die ersteren Momente die objektiven Stileigentümlichkeiten.

Das Stilisieren ist

a) reinigend, eine Auslese der Erscheinungen. Es besteht im Weglassen des Bedeutungslosen und Unschönen und im Hervorheben des Wesentlichen auf Kosten des Zufälligen. Kein Dichter wird jede Handlung seines Helden, wann und wie er ißt, trinkt, zu Bett geht, sich schneuzt u. s. w. beschreiben, der Landschaftsmaler nicht jede Raupe auf dem Baum, das Ungeziefer auf den Blumen, der Portraitmaler nicht jede Runzel, Warze, Blatternarbe wiedergeben.

b) verstärkend. Der Dichter erhöht die Kräfte seines Helden, läßt ihn Leistungen vollbringen, die jedem Menschen, auch dem stärksten, unmöglich sind. Achilles treibt das ganze Heer der Troer in den Skamanderfluß, Hagen und Volkner halten zwei Tage lang gegen die Macht des gesamten Hunnenvolkes Stand, Siegfried ist unverwundbar und hat übermenschliche Stärke, aber selbst er unterliegt dem Dietrich von Bern, der in Zornesglut Feuer sprüht, das sogar die Hornhaut Siegfrieds schmelzt. Der Tritt Rustems in Firdusis Heldenepos ist so kräftig, daß er bei jedem Schritt in den Boden sinkt und selbst auf Felsenboden den Abdruck seines Fußes zurückläßt; da ihm dies unbequem ist, vertraut er einen Teil seiner Stärke dem Berggeist an, holt sie aber im Kampf mit Suhrab, den er mit der ihm gebliebenen nicht bezwingen kann, zurück und überwindet ihn dann endlich. In dem sterbenden jungen Helden erkennt er zu spät sein eigenes Kind, denn welcher Held könnte ihm sonst so zu schaffen machen?

c) mildernd, das Rauhe, Grelle abtönend. Das Klappern der Rüstungen, Klirren der Schwerter muß auf der Bühne vermieden oder äußerst beschränkt, die Kampf-, Fecht-, Schlag-, Eß-Bewegungen, die

Liebkosungen u. s. w. dürfen auf der Bühne nur markiert werden, überhaupt ist roher Naturalismus in gewagten Situationen viel peinlicher als zu gelinder Ausdruck. Der Darsteller wird durch allzu große Natürlichkeit gerade in den Fehler fallen, den er vermeiden will; er wird unwahr werden, weil die Handlung die Bildhaftigkeit verliert und stofflich wird. Der Künstler wird in dem Maß unglaubwürdige Zerrbilder der Wirklichkeit liefern, je mehr er darauf pocht, ohne Rücksicht auf irgend eine Idee bloß der Wirklichkeit nachzustreben.

Wie sehr das Publikum gegenüber der rohen Naturnachahmung Stil verlangt, beweist seine Unzufriedenheit und Enttäuschung, wenn einmal etwas rein natürlich und ohne Stil verwertet wird. So erzählt Plutarch, daß der Schauspieler Parmeno das Quieken eines Ferkels meisterhaft nachgeahmt habe, während man das Quieken eines wirklichen Ferkels, das ein Bauer im Rock mitgebracht hatte und während der Vorstellung zwickte, unwahr fand. Der französische Schauspieler Cocquelin hatte einmal einen Trunkenbold zu spielen, der im Rausch einzuschlafen hatte. Da er stark ermüdet war und vielleicht den Trunkenbold schon am Tage imitiert hatte, so schlief er wirklich ein und andern Tags fanden die Zeitungen, daß Cocquelin „ganz unnatürlich“ geschnarcht habe.

Mit Rücksicht auf das Material haben die einzelnen Künste noch besondere Stilregeln:

a) Bezüglich der Zeichnung: Ist die Zeichnung bloße Skizze, so werden die hervorstechenden charakteristischen Eigentümlichkeiten viel schärfer hervortreten müssen, als es die bloße Ansicht zeigt; die Blätter der gezeichneten Distel sind schärfer gezackt, das Knorrige der Eiche, Buschige der Kiefer, Zarte der Birke muß deutlicher markiert werden; die Zweige, Blätter, Blüten werden symmetrisch gruppiert, das Gerippe der Struktur, das Schema des Pflanzentypus tritt scharf hervor und giebt Richtungslinien ab zu einer harmonischen Figuration. Diese Behandlung wird notwendig, weil durch das Fehlen der Farbe und Schattierung die sonstigen charakterisierenden und unterscheidenden Merkmale mangeln und ohne diese Abänderung die Skizze blaß und verschwommen, ohne Skelett und festen Gliederbau, aussähe, zugleich wird dem geistigen Bedürfnis nach Ordnung, Symmetrie und Proportion Genüge geleistet. Zur Stilisierung gehört ferner, daß bei Darstellung eines vielgestaltigen Objektes stets der fruchtbarste Moment gewählt und dem Reichentfalteten womöglich noch Vorstadien beigesellt werden, um dem Verlangen nach Mannigfaltigkeit und Fülle zu genügen. So wird der Zeichner eines Rosenstockes die vollprangende Rose in die Mitte, mehr oder minder entfaltete, sowie Knospen in feiner Verteilung zu den Seiten anbringen, bei Blätter-

pflanzen wirkt gut das halb umgeschlagene, schön gebogene Blatt (wie der Akanthus der korinthischen Säule), auch ein glitzernder Tautropfen, ein Harztropfen an der Pflaume, ein Spalt an der reifen Frucht, der das zarte Fleisch und den Kern sichtbar macht, ein Käfer, Schmetterling, eine Raupe darüber thun gute Wirkung. Gruppendarstellungen und sei es selbst ein wirrer Volksauflauf, eine Marktscene, eine Prozession u. dgl. machen sorgfältige Ordnung und Komposition nötig. Die Hauptperson gehört in die Mitte, die Nebenpersonen treten zu ihr in pyramidaler Zuspitzung wie in der Laokoongruppe, falls sie körperlich hervorragt; ist sie klein, dann umgekehrte Abstufung von der Peripherie zum Centrum, wie bei der Geburt Christi, wo die hünenhaften Gestalten der Hirten zu beiden Seiten die Familienidylle in der Mitte einrahmen.

b) In der Malerei gehört hierher die Steigerung des Lufttons im Gegensatz zum Lokalton, die Verschärfung der Lichtkontraste, die Benützung der komplementären Farben. Mittelfarben erscheinen je nach der Umgebung verschieden, neben Rot tritt in Orange das Gelb stark heraus, Gelb treibt ebenso das Orange ins Rote, Gelb giebt dem Grün einen Stich ins Blaue, Violett wird durch Blaßrot bläulich. Ferner ergänzen sich zwei Farben zu einer dritten, die gegen beide die Ergänzungsfarbe im Spektrum bildet. Rot färbt Blau grünlich, Gelb Gelbgrün; Blau macht Rot etwas gelblich, Gelb bewirkt violette Töne, Grün rötliche, orange blaue, so daß z. B. Blau durch Grün rötlichblau, Gelb rötlichgelb wird. Rötlichbraun wird durch Grün in Rotbraun verwandelt, Weiß und Grau durch jede bunte Farbe mit ihrer Ergänzung angestrahlt. Die Malerei muß daher mit unwahren Farben malen, um wahr zu malen, aus Rücksicht auf kontrastierende und ergänzende Wechselwirkung; dazu kommen noch die Reflexe vom Licht. Betrachten wir den Farbenschein, der wie Gold glänzt in der Nähe, so sehen wir nur weißliche, gelbliche Striche, Punkte, gefärbte Flächen, die einzelnen Farben als solche haben diesen Glanz nicht, die Zusammenstellung erst macht das Blinken und Glitzern. Ein Atlaskleid in der Nähe ist ein mattes Grau, mehr oder weniger weißlich, bläulich, aber in einiger Entfernung kommt der schöne milde Glanz hervor, der dem Atlas eigen ist. Und so ist's mit Sammet, der Dunst der Wolken, dem Spiele des Lichtes in der Atmosphäre u. s. w. Auch optische Täuschungen bezüglich der Figuren werden benützt, wie die scheinbare Verkürzung der Säule nach unten u. ähnl.

c) In der Skulptur äußern sich die Kunstforderungen im Weglassen der Augenbrauen, Verminderung der Haare zu dünnen Wellen (denn starke Haarbüschel erscheinen im Stein massiv, klotzartig), im

starken Hervortreten der Rückenwirbel (aus demselben Grund, warum in der Skizze die Strukturlinien markiert werden). Auch das Gewand der Statue muß möglichst leicht gewählt werden oder es wird ganz abgeworfen, selbst der Konflikt mit der Scham und Sitte wird hier nicht gescheut; denn ein Gewand ist in der Skulptur ein Gewand von Stein und wirkt demgemäß. Hierzu gehört auch das Hervortreten der Augenknochen, um der farblosen Statue durch das tiefer liegende Auge die Kraft der Blickhaftigkeit zu geben. Besonders bei Darstellungen von Göttern, Heroen, heldenhaften Persönlichkeiten ist Abweichung von der Natur geboten, so hat Phidias den Gesichtswinkel bei seinem Jupiter in der Stirnhöhe übertrieben, ihm eine abnorm hohe Stärke gegeben, um den Eindruck des Majestätischen hervorzurufen; Herkules hat einen Stiernacken, der nicht in Proportion mit seiner Gestalt steht, der vatikanische Apollo zu schlanke Füße, die ihm eine gewisse Elastizität geben, die mit der Begeisterung des Hauptes harmoniert. Der Leichnam des Christus auf dem Schoß der Pietà von Michel Angelo ist für einen erwachsenen Mann zu klein, knabenhaft; der Künstler wollte das Überhängen der Füße verhindern. Die Kolosse von Montecavallo haben in der Lage etwas Übertriebenes und verdrehte Augen, auch der Mund folgt nicht genau der Linie der Augen; aber gerade dies giebt ihnen von weitem einen sprechenden Ausdruck. Auch die antiken Rosse sind stilisiert, den natürlichen nicht gleich, wie die Alten auch noch eine umfangreiche phantastische Fauna (den Phönix, die Drachen, den Cerberus, Pegasus) und Mittelwesen zwischen Tier und Menschen (Sphinx, Satire, Centauren, so auch die sprechenden Rosse des Patroklus) erfunden haben.

d) Im Schauspiel ist Stilisierung des Sprechtons notwendig. Der Schauspieler, der Redner muß viel sorgfältiger sprechen, als in gewöhnlichem Verkehr von nöten ist. Nachlässigkeiten in der Aussprache der einzelnen Buchstaben, Verschlucken der Silben, die beim gemütlichen Plaudern im kleinen Kreis gar nicht empfunden werden, würden auf der Bühne unerträglich sein. Auch die niederen Volkstypen treten durch die Bühnenbeleuchtung in eine höhere Sphäre. Der Hirt, der Bauer im Drama spricht nicht wie der Bauer auf dem Feld; der Dichter, der Schauspieler muß auch diesen Gestalten etwas von seinem Geist leihen. Der Schauspieler darf überhaupt nicht bloßer Mime (von μιμεῖσθαι nachahmen) sein, er muß seine Gestalten veredeln, ins Große heben; wir wollen mehr von ihm sehen als eine Nachäffung des Wirklichen.

Die besonderen Stil- und Kompositionsgesetze der Dichtarten werden wir beim Kapitel über die Dichtkunst ausführlich erörtern.

Selbst das Portrait muß mehr sein als der bloße Planspiegel des Gesichts, sonst müßte man an seinem Bild im Spiegel, das jeder sich ohne Kosten augenblicklich vormalen kann, größere Freude haben als an einem wohlgelungenen Portrait. Der Maler muß das Innere des Menschen herausmalen; er muß den rechten Silberblick des Charakters treffen, so daß das Konterfei nach Goethes Spruch „der beste Text zu allem“ wird, „was sich über den Menschen sagen und denken läßt“. Der Portraitmaler muß Psycholog, Physiognomist, Menschenkenner sein, nicht bloß Maler. Das haben schon die Alten gewußt, denn Aristoteles sagt in seiner Poetik c. 15: „Weil die Tragödie Nachahmung des Edleren ist, so müssen wir den guten Portraitmalern folgen, die eine individuelle Gestalt, die sie wiedergeben, zugleich treffen und verschönern.“ „An den alten Portraits,“ sagt Hegel, „kann man Menschen kennen lernen und studieren. Heutigen Tages aber muß man sich allzu oft Portraits und historische Gemälde vor Augen bringen lassen, denen man trotz aller Ähnlichkeit mit wirklichen Individuen auf den ersten Blick ansieht, daß der Künstler weder weiß, was der Mensch und menschliche Farben noch was die Formen sind, in denen der Mensch, daß er Mensch sei, ausdrückt.“ Hegel spricht auch von Portraits, die „bis zur Ekelhaftigkeit ähnlich“ sind. Im Stil zeigt sich der Sieg des Geistes über die Materie; ohne Stil ist jedes Kunstwerk matt, stumpf, embryonisch, nicht zur Reife gediehen, ein weicher Brei, ein kraftloses Allerlei; es ist daher Hauptaufgabe für die Kunst aller Zeiten und Völker gewesen, sich zur Höhe eines Stils zu erheben.

II. Das Ideal.*)

Während im Stil der Kunstgeist immer noch von der Naturform abhängig, und ihr gegenüber das Sekundäre ist, erhebt er sich

*) Der Ausdruck Ideal geht auf das griechische Wort ἰδέα zurück. Dasselbe bedeutete ursprünglich die äußere Erscheinung, die Gestalt, dann aber die geistige Erkenntnis übersinnlicher Dinge, bei Plato das übersinnliche Ding selbst, das Ding, wie es sein soll, das Urbild, das höchste Vorbild. Das Adjektiv idealis ist nicht klassisch, sondern kommt zuerst bei einem Schriftsteller des 5. Jahrhunderts, Marcianus Capella vor, wo es das auf die Idee Bezügliche bedeutet. Dann ist das Wort verschollen, bis es erst im 17. Jahrhundert bei dem gelehrten italienischen Jesuiten Lana als Substantiv wieder auftaucht; wenigstens sagt Lessing von ihm, er scheine der Erfinder des Wortes Ideal zu sein, ob er gleich nicht wolle, daß der Maler nach dem Ideal male, sondern nach der Natur. Seit dem Aufblühen der deutschen Litteratur um die Mitte des vorigen Jahrhunderts sind dann die Ausdrücke Ideal, idealisch, idealisieren, Idealismus ganz allgemein in Gebrauch und alle Kulturvölker haben sie als festen Besitz in ihren Sprachschatz aufgenommen. (S. Muff, Idealismus 1892 S. 1.)

in der idealen Kunst zu selbständiger, kräftiger Entfaltung, welche die Naturwirklichkeit weit hinter sich läßt.

Die Wahrheit der idealen Kunst liegt in der Wahrheit der idealen Forderungen des Geistes begründet. In dem Jubel der Begeisterung, in der allgemeinen Zustimmung, mit welcher der Mensch jene geistgebornen Schönheiten begrüßt, liegt auch die Gewähr, daß sie keine Wahngebilde sind, obwohl sie in der Natur nur entfernte Analogie haben. Hier in dieser idealen Schöpfungs- und Empfindungskraft liegt auch der hohe Vorzug der Kunst vor den Gebilden der Natur. Hier endlich ist voller Beweis geliefert, daß Kunst keine Naturnachahmung, daß sie erhabene Offenbarung des Göttlichen und wahrer als die Natur sei.

Der Übergang vom Stilisieren zum Idealisieren läßt sich am besten innerhalb derselben Kunst veranschaulichen. Kunstgemäße Deklamation einer prosaischen Rede gehört dem Stil an, aber Versmaß und Prosodie sind schon idealisierte Sprache, die im gewöhnlichen Verkehr nicht vorkommt; eine stilisierte Wohnung trägt als Zweck immer noch den Charakter einer zweckmäßigen Behausung; ein Tempel dagegen ist Darstellung eines religiösen Ideals in Stein und geht über die Zwecke des Raumbietens für Götterbilder und kirchliche Versammlungen weit hinaus. Desgleichen kann man dem englischen Park als stilisierter Natur den französischen Garten mit seinen mathematischen Linien und künstlich gestutzten Bäumen als idealisierte Pflanzung gegenüberstellen, für welche die Natur nur das Material darbietet. Auch die alten Perrücken der Richter und Standespersonen kann man als idealisiertes Haar bezeichnen, insofern die Würde des Trägers durch die imponierende, Respekt einflößende Erscheinung schon äußerlich zum Ausdruck kommen sollte.

Ganz besonders aber sind zwei Künste fast ganz das Reich der Idealität: die **Baukunst** und die **Musik**. Der Tempel ist krystallisierte Religion; die innerste Seele der Volksreligion spricht sich in ihrem Baustil aus. Ja das Wesen des Volkes überhaupt, die Art seiner Kultur lernen wir aus seiner Kunst oft besser als selbst aus schriftlichen Überlieferungen. Der antike, der salomonische Tempel, die orientalischen, indischen Kirchen, wie treu sprechen sie die Dogmen ihrer Gläubigen aus! Wären letztere verloren gegangen, sie ließen sich aus diesen Baudenkmälern wieder zusammensetzen. Es ist nicht Zufall, daß das Kreuz die Grundform des christlichen Gotteshauses ist; es hat dies mit seiner Bestimmung als Versammlungsstätte für die Gemeinde nichts zu schaffen, stört vielmehr hierin. Und die einzelnen Stilarten innerhalb derselben Religion bezeichnen jede eine

ganz specielle Auffassung des gemeinsamen Glaubens. Der Stephansturm z. B. macht den Eindruck, als wachse das Gebäude mit riesiger Triebkraft rasch emporschießend aus der Erde zum Himmel wie ein Baum voll wunderbarer Steinblüten, ein lebendiges sursum corda!

Nur die Ornamentik kann man, und auch nur teilweise, als stilisierte Natur bezeichnen, alles übrige fällt auf Seite des Ideals. Näheres darüber am gehörigen Ort.

Ebenso ist die Musik bis auf einige stilisierte Nachahmungen von Naturklängen, z. B. dem Rauschen der Quelle (s. Tristan, 2. Akt Anfang), Pfeifen des Windes (Holländer, Introduktionsscene) und ähnlichem ganz eigene Schöpfung des Geistes. Auf der Grenze gegen das Sprechdrama steht das Recitativ durch den freieren Rhythmus, das Beibehalten der Sprechaccente, das Zurücktreten der Melodie, aber auch es ist Gesang und nicht Rede und da niemand im Gesang andern seine Gedanken mitteilt, haben wir das ideale Gebiet hier bereits betreten. Wenn Spencer und Kirchmann im Sprechaccent das Naturvorbild des Liedes sehen wollen, so haben sie nicht bedacht, daß die Tonkunst den Sprechaccent im Lied völlig vernachlässigt, und gar die Melodie auf die Modulationen des Sprechtons einschränken, heißt ihr Wesen und ihre Eigenart völlig zerstören, abgesehen davon, daß zwischen Gesang und Rede eine Kluft liegt, die absolut nicht zu überbrücken ist. Diese Kluft bleibt auch, wo, wie beim Wagnerschen Musikdrama, die natürliche Sprechbetonung zur feinsinnigsten und ausgedehntesten Geltung kommt; gegen unsere Naturalisten ist übrigens energisch zu betonen, daß diese Grenzgebiete nur das Thor zum Reich der Tonwelt bilden; auch Wagner wäre nicht der Meister, für den er mit Recht gilt, wenn der Schwerpunkt seines Schaffens in der sprachlichen Charakteristik und nicht in den eigentlich musikalischen Partien: dem Lied, Chor, den rein musikalischen und Ensemble-Sätzen läge.

Was man an Vorbildern für die Musik in der äußeren Natur suchte, gab ein äußerst klägliches Resultat. Der Vogelgesang giebt nur schwache Anklänge an Melodie, keine bestimmten Intervallen, nur ein unbestimmtes Schwanken des Tones, das oft plötzlich durch den Absprung zum ganz Formlosen die Erwartung täuscht. Die Modulationen werden mehr durch Kehlkopfgeräusche, als durch wirkliche Tondistanzen hervorgerufen, daher es sehr schwer ist, Vogelstimmen in Noten zu setzen. Sicherlich wäre dies das letzte Hilfsmittel, was dem Tondichter bei seinen Konceptionen dienen könnte. Wo ausnahmsweise Tonintervallen klar hervortreten wie beim Lockruf des Kuckucks, da ist derselbe ein eintöniges Geleier, das noch dazu stets auf derselben absoluten Höhe e—c oder höchstens es—b sich bewegt, aber

niemals z. B. auf h—g steigt. Auch fehlt dem Vogelgesang der Rhythmus. Kein Vogelschlag läßt sich auf Takteinheiten bringen. Hanslick hat also vollkommen recht, wenn er sagt, das Tier, dem die Musik am meisten verdankt, sei nicht die Nachtigall, sondern das Schaf (durch die Darmsaite), und es ist vielleicht etwas stark ausgedrückt aber sachlich durchaus berechtigt, wenn Beattie sagt: Ebenso gern als daß die Menschen durch Nachahmung des Vogelgesanges singen lernten, möchte man glauben, daß sie reden lernten, indem sie das Wiehern der Pferde nachahmten, oder gehen durch Beobachtung und Nachahmung des Schwimmens der Fische, oder daß die Staatsverfassung von Großbritannien nach dem Plan eines Ameisenhügels entworfen wurde.

Ebensowenig bildet die leblose Natur den Rhythmus vor. Weder das Brausen des Sturmes, noch das Rauschen des Meeres, noch das Geplätscher des Baches ist rhythmisch; auch das immer wiederkehrende Anlaufen der Wellen wider den Strand, das Pulsieren des Herzens ist nicht rhythmisch, da die Accente fehlen. Der Rhythmus hat seinen Grund in dem Wohlgefallen an Ordnung, also in einem intellektuellen Verlangen.

Von Harmonie, dem dritten Element der Musik, ist vollends nichts zu finden in der Natur, „wo aller Wesen unharmonische Menge verdrießlich durcheinander klingt". Das gleichzeitige Sprechen ist im Gespräch stets unangenehm und es zu vermeiden, ein Hauptgebot der Konversation, die Musik aber erreicht gerade in den verwickelten Formen der kontrapunktischen Gestaltung die Höhe ihrer Wirkungskraft.

Aus all dem ergiebt sich, daß der Mensch die Musik aus innerem Bedürfnis erschuf, aus dem Drang, die Bewegungen des Gemüts, denen das Wort nicht genügte, im Ton zum Ausdruck zu bringen. Hierzu konnte er aus dem Naturreich nur das Klangmaterial, also die physische Möglichkeit der Musik entnehmen.

Das Ideale hat selbstverständlich auch in den übrigen Künsten eine weites Bereich, besonders wo es sich um Darstellung des Erhabenen, Geistigen, Göttlichen handelt. Bekannt ist der ideale Gehalt der antiken Götterstatuen, der Bilder der italienischen Schule, der Dichtungen Dantes, Petrarcas, Tassos, Shakespeares Calderons, Goethes, Schillers, Jean Pauls. Dieser ideale Gehalt beruht nicht auf dem wohlfeilen Maschinenwerk der Götter-, Engel- und Geisterwelt, noch weniger auf phantastisch romantischer Ausstattung, sondern auf der Wahrheit und Hoheit der Ideen.

Es ist auch nicht nötig, daß der Stoff ein pathetisch erhabener ist; auch im Kleinen, ja im Humoristischen kann man Ideales schaffen,

so ist Goethes Hermann und Dorothea eine Schilderung des kleinbürgerlichen Lebens in vollendeter Idealisierung, desgleichen erschöpfen Jean Pauls Idyllen alle Höhen des Geistes und Gemütes nach ihrem unendlichen Gehalt. Aber auch vor den höchsten Ideen des Denkens und der Religion scheut der Künstlergenius nicht zurück: Man betrachte die Sixtinische Madonna, diese Mischung echter Mütterlichkeit und doch holder Unschuld, daneben die wunderliebliche Kindlichkeit und doch überirdische Hoheit des Gottessohnes, die sogar Schopenhauer, den Ungläubigen, zu den Versen begeisterte:

„Sie trägt zur Welt ihn und er schaut entsetzt
In ihrer Greu'l chaotische Verwirrung,
In ihres Tobens wilde Raserei,
In ihres Triebes nie geheilte Thorheit,
In ihrer Qualen nie gestillten Schmerz,
Entsetzt, doch strahlet Ruh, und Zuversicht
Und Siegesglanz sein Aug', verkündend
Schon der Erlösung ewige Gewißheit."

Das ist mehr, als die Wirklichkeit Raphael hat bieten können, das mußte er aus dem eigenen Geiste geben. Dieses erhabenste aller Bildnisse ist überhaupt in allen Teilen von idealen Motiven bestimmt worden: Die Madonna, umgeben von einer Glorie von Engelsköpfen, schwebt mit dem Kind in der Luft ohne irdische Stütze; es giebt keinen Ort, in den man die Scene versetzen könnte, die Ballustrade, an der die Engel lehnen, ist nur so viel als Rahmen und Einfassung des Ganzen. Christus auf dem Arm der Mutter ragt durch Helligkeit hervor; indem der Erlöser an Gestalt von der Madonna überragt wird, überglänzt er als himmlisches Kind die Mutter. Die Madonna hat Riesengröße im Verhältnis zu den beiden unteren Gestalten, von denen Sixtus als Papst aufwärts blickt, Barbara von etwas höherer Stellung abwärts, gleichsam geblendet. Sixtus ist etwas größer als Barbara, damit Eintönigkeit vermieden werde. Beide haben verschiedene Arten von andächtigem Ausdruck, jede in ihrer Art charakteristisch. Mit der überirdischen Erscheinung der beiden Hauptgestalten und der ekstatischen Begeisterung der beiden Heiligen kontrastiert wunderbar die kindliche Naivität der sorglos an die Brüstung gelehnten Engelskinder. Und dennoch liegt keine Spur von Allegorie in den herrlichen Gemälden, sondern die sämtlichen Figuren sind in lebendigster Individualität zu denken.

Eine ähnliche Aufgabe an den Künstlergenius stellt das Kruzifixmotiv. Der Leichnam muß noch den unsterblichen Gottesgeist durchschimmern lassen, aber nicht als scheintot, sondern als Wunderleib.

Es muß uns der Eindruck bleiben, dieses geschlossene Auge wird sich wieder öffnen, diese blassen Lippen werden sich wieder regen, diese starre Hand wird wieder segnen und das Brot des Lebens brechen.

Hier, in diesen obersten Ausläufen der Kunst sind wir weit über die Naturwirklichkeit auch in ihren höchsten Produktionen hinausgelangt, ohne aber die Forderung der Wahrheit auch nur einen Augenblick aus dem Auge zu verlieren, aber wir wurden aus der realen Wahrheit der Natur immer weiter in die ideale des Geistes und hier selbst in das erhabene Reich der ahnenden Phantasie gedrängt, die uns den Ausblick in eine künftige übernatürliche Schöpfung gestattet. Es hat sich gezeigt, daß die Welt des Geistes ebenbürtig, ja höher ist als die der Natur, daß es oberflächlich ist, die Kunst als Menschenwerk, die Natur als Gotteswerk zu charakterisieren! Als ob nicht Gott im Menschen und durch den Menschen wirkte! Als ob irgend ein Naturwesen göttliche Ideale darstellte! Als ob Gott nicht mehr Ehre hätte von dem, was der Geist schafft, als von den Gebilden der Natur! Schon Aristoteles hatte gegen Platos Vorwurf, die Kunst sei nur Schatten des Schattens, Schein des Scheins, nämlich trügerische Nachahmerin der sinnlichen Wirklichkeit — eine Anschauung, welche die Kunst als scheinbildnerisch (*εἰδωλοποιητική*) noch hinter die Schuhmacherei als selbstschöpferisch (*αὐτοποιητική*) rangierte — mit Recht erwidert: die Kunst sei im Gegenteil der treueste Ausdruck der Idee, indem sie die Unvollkommenheiten des Realen eliminiere, das ideelle Defizit des Wirklichen aus dem eigenen Gehalt des Künstlergeistes ergänze und so die Idee in ihrer Reinheit wiederherstelle. Wir müssen festhalten, daß die Erscheinung des Göttlichen in der Kunst nicht weniger, ja in noch höherem Sinn wahr und wirklich ist, als die der Gegenstände außer uns. Gerade in der Landschaftsmalerei, wo man glauben sollte, der Künstler brauche bloß zu kopieren, zeigen die höchsten Künstler wie Poussin, Claude Lorrain, Preller, Doré die feinste Stilisierung. Von Claude Lorrain sagt Goethe: „Er kannte die reale Welt bis ins kleinste Detail auswendig und gebrauchte sie als Mittel, um die Welt seiner schönen Seele auszudrücken. Seine Bilder haben die höchste Wahrheit, aber keine Spur von Wirklichkeit, oder was dasselbe sagt, in ihnen erklärt sich die Natur für ewig.“ Daher ziehen Künstler von eigenartiger Empfindung die einfachen Naturvorwürfe, die ihnen mehr Spielraum bieten, den „schönen Gegendmotiven“ vor, die sie bequemen Leuten überlassen, die sich bezüglich der Erfindung nicht in Kosten setzen wollen und für die die Natur alles liefern muß.

Es liegt auf der Hand, daß Naturtreue und ideale Gestaltung

nicht in schroffem, ausschließlichem Gegensatz stehen; Kunst ist, wie Pope sagt, nichts als Natur in Methode gebracht, und Winckelmann sagt vom Apollo von Belvedere: Wer ihn sieht, bekommt eine hohe Idee von der Wirklichkeit. Auch die stolzeste Höhe des Ideals muß noch die Züge der Erfahrung tragen und selbst über dem derbsten niederländischen Genre von Ostade oder Teniers schwebt noch ein Hauch sittlicher Grazie. Der Idealist kann seine Götter, Engel, Phantasiegestalten doch nur als Menschen und aus den Zügen, welche die Wirklichkeit bietet, darstellen, und auch der rücksichtsloseste Naturalist wird die Kunstregeln des Stils nicht vernachlässigen dürfen, will er sich nicht aller Wirkung berauben. Es handelt sich nur um ein Mehr oder Minder, nicht um ein Entweder-Oder, eine feine Grenzlinie läßt sich nicht ziehen.

Auch bei der Wertschätzung ist nicht ohne weiteres der idealen Auffassung der Vorrang zuzuerkennen. Auch der Realismus hat seine Vorzüge, die dem idealen Stil versagt bleiben. Den Nachteil, den z. B. das Genrebild durch minderwertigen Gehalt seiner Sujets hat, kompensiert es durch den großen Vorteil der naturwahren Darstellung. Der ideale Stil verlangt auch ideale Höhe der Gestaltungskraft; bleibt diese hinter dem Streben zurück, so empfinden wir diesen Mangel peinlich. Eine warme und getreue Wiedergabe eines einfachen Motivs, sei es selbst eines Stilllebens, ist weit erfreulicher als hochtrabendes, auf Stelzen schreitendes Pathos. Ob die stilvolle Schauspielkunst Ekhoffs, der Ristori, Clara Ziegler oder die naturalistische Dawisons, der Rachel, der Eleonore Duse die größere, wird schwer zu entscheiden sein.

Selbst auf religiöse Themata ist der Realismus anwendbar. Man betrachte den Rembrandtschen Christus, der die Kinder segnet: Ein Kind von plumper Form hält er im Arm, daß es nicht davonlaufe; seitwärts schielend, steckt es maulend den Finger in den Mund, nicht wissend, was der fremde Mann von ihm wolle, dem es von seiner Mutter zugeschoben wird. Ebenso sind die übrigen Figuren; keine weiß die Bedeutung des Vorgangs zu fassen; nur Christus weiß, was er thut. Dennoch empfindet man einen wohlthuenden Kontrast gegen die konventionellen, faden, idealistischen Darstellungen der Art. (Der schrecklichste Ausläufer des falschen Idealismus sind die französischen, fabrikmäßig hergestellten Heiligenbilder mit ihrem verzückten Augenaufschlagen und den theatralischen Gebärden.) Ein ähnlicher Gegensatz ist Richardson und Fielding, die Gründer der beiden Spielarten des englischen Romans. Die Helden Richardsons: der tugendhafte Grandison, die edle Klarissa, Pamela u. s. w., denen

von jeder auftretenden Person Lorbeerkränze und Tugendbescheinigungen gereicht werden, kommen uns marionettenhaft und abgeschmackt vor, während Tom Jones der Findling trotz seiner Liederlichkeit und der stockbritische Baron Western trotz seiner Derbheit weit genießbarere Figuren sind. Manchmal finden wir die beiden Gegensätze bei demselben Meister, so auffallenderweise bei den drei größten deutschen Dichtern Goethe, Schiller, Jean Paul, und zwar bei den ersteren nacheinander, beim letzteren gleichzeitig auftretend. Man vergleiche den derbkräftigen Götz von Berlichingen, den Reineke Fuchs mit Tasso, der Iphigenie, den Karl Moor, Kabale und Liebe mit Maria Stuart, Wallenstein, der Jungfrau von Orleans, den Titan und Hesperus mit dem Wuz, Fibel, dem Dr. Katzenberger.

Daß der Idealismus nicht immer das Höhere ist, dafür sind gerade diese Beispiele recht lehrreich. Hettner sagt mit Recht: „Es kann ernstlich die Frage bestehen, ob Schiller später je den echten dramatischen Wurf seiner drei Jugenddramen wieder erreicht hat. Das Streben nach stilvoller Idealität machte sich nunmehr auf Kosten packender Lebensfülle geltend, die Charaktere werden zu schattenhaften Begriffsallgemeinheiten, schönredenden Masken verflüchtigt (vgl. dagegen z. B. die kernige Individualität des Musikus Miller!), die Anlage zur Komik ging fast ganz verloren.“ Hier sind auch die Klippen des Idealismus trefflich angedeutet. Sie liegen in der Versuchung zum Phantastischen, Schablonenhaften, Abstrakten, die des Naturalismus sind Roheit, Kleinlichkeit, Nüchternheit, Häßlichkeit. Streift Voß hart an die phantasielose, derbe Natürlichkeit, so tragen Geßners Schäfergestalten den entgegengesetzten aber weit widerlicheren Makel fader Süßlichkeit und unnatürlicher Gespreiztheit. Richard Wagner hat in seinen letzten Werken durch Ausrottung des Chorgesangs, durch Prügelscenen und naturalistische Effekte dem Realismus bedenkliche Konzessionen eingeräumt, die alte Oper hatte den entgegengesetzten Fehler begangen. Die Bauern Roseggers und Anzengrubers sind wahrer als die Auerbachs und Hermann Schmids, die letzteren aber edler.

Die realistischen Kunstwerke haben meist schärfere Charakteristik und Individualisierung, sind daher für humorvolle Darstellungen besonders geeignet: Man betrachte Dürers und Hogarths ungemein ausdrucksvolle Radierungen, die selbst im unscheinbarsten Beiwerk, den Hausgeräten, Wandzieraten, Kleidungsstücken eine beredte Sprache führen. Um denselben Grad von Charakterisierung im idealen Kunstwerk zu erreichen, dazu gehört eminente Gestaltungskraft: man erkennt daher leicht, warum die idealen Figuren z. B. bei Dickens, Jean Paul so weit hinter den komischen zurückbleiben. Wo jene Kraft jedoch

vorhanden ist, da kommen die ewig gültigen Meisterwerke zustande, die den Gipfel des menschlichen Kunstkönnens bezeichnen. Daher ist für den Künstler Cornelius' Rat beherzigenswert: „Strebe mehr nach Schönheit als nach Charakteristik; ein einfach schönes Antlitz wirkt mehr als alle Betonung des Individuellen!" Denn Kunst ist jedenfalls zunächst Darstellung des Schönen und es ist fatal, wenn man wie Riehl einer ganzen Schule vorwerfen kann: „Die Holländer haben bei aller Poesie der Farbe fast nie eine edle, feine Frauengestalt zu zeichnen vermocht. Ihre schönsten Frauen sind geputzte Bauerndirnen." (Derselbe Vorwurf gilt übrigens für Hogarth.) Besonders bei religiösen Sujets ist Maßhalten im Schildern des Häßlichen geboten. Wie abstoßend sind die biblischen Bilder mit den Mauschelgesichtern der Juden; so waren die damaligen Juden nicht! Schon der Charakter, die Heiligkeit der Ereignisse reflektiert auf das darin lebende Volk. Am widerlichsten aber ist, wie Schiller sagt, wenn der platte Charakter sich einfallen läßt, liebenswürdig und naiv sein zu wollen, er, der sich in alle Hüllen der Kunst stecken sollte, um seine ekelhafte Natur zu verbergen.

Ob Stilisierung oder Naturtreue, ist übrigens auch eine Frage des Geschmacks, des Volks, der Zeitrichtung. Das Gewimmel von göttlichen und menschlichen, wirklichen und Idealgestalten auf Kaulbachs Zerstörung Jerusalems, wo gleichzeitig Unmögliches nebeneinander herläuft, würde heutzutage nicht mehr erlaubt werden. Man ist jetzt naturalistischer gestimmt und hat es z. B. mit Wohlgefallen angehört, daß die Meininger in den Volksscenen des Julius Cäsar scheinbar wirr durcheinanderrufen, statt gleichzeitig in regelmäßigem Takt. Auch die Standbilder in steifem antiken Kostüm werden wohl bald ihr Ende gefunden haben — trotz Schopenhauer. Aber den Entscheid über den Wert der Behandlung muß stets das Kunstwerk selbst geben, mit Schlagwörtern ist hier nichts gesagt, am wenigsten mit so abgebrauchten wie Realismus und Idealismus.

Kunstfehler in den Grundprinzipien.

Die positive Analyse des Schönen wird in noch klarerem Licht hervortreten, wenn wir nun die Verstöße gegen die Grundprinzipien, soweit sie nicht schon berührt wurden, im Detail betrachten.

Wahrheit ist der Inhalt und Bildhaftigkeit die Form des Schönen. Dies sind die zwei Eckstämme im Paradies des Schönen. Erwägen wir

I. Die Fehler gegen die Wahrheit.

Auf der letzten Kunstausstellung in Zürich sah man einen Bauer kopfschüttelnd und brummend vor einem Bild stehen. Ein Umstehender trat hinzu und meinte: He, Freund, versteht Ihr denn auch was von der Malerei? „Das nicht," erwiderte der Landbewohner, „aber der das gemalt hat, der, sage ich, versteht nichts vom Vieh. Wie kann er denn der Schweizer Kuh ein Kalb Scheinfelder Rasse beigeben?" Das Argument war schlagend. Der Maler wollte vielleicht, um Einförmigkeit zu meiden, nicht zwei Tiere gleicher Form und Farbe wählen und zählte wohl auch nicht auf so scharfe und sachkundige Kritiker wie unsern Bauern; aber er beging eine Sünde gegen die Naturwahrheit und, da die Abweichung nicht durch eine Idee gerechtfertigt war — das Motiv des Kontrasts genügt nicht — auch gegen die künstlerische Wahrheit.

Ähnliche Verstöße finden sich oft selbst in ganzen Stilformen; — Hierzu gehören die Säulen ohne Last, Halbsäulen als bloßes Ornament in der Wand, Hallen ohne Zweck, Tische mit Schwertträgern als Basis, an denen man in Gefahr kommt sich aufzuspießen, die indische Lotosblume als Säulenknauf und der ägyptische Lilienstengel als Tragsäule; obwohl letztere eine allegorische Wahrheit haben, berührt es uns immerhin fremdartig, Blumen, das zarteste Gebilde der Natur, als Tragpfeiler zu sehen; selbst die Karyatiden und Atlanten am Sockel von Palästen und Riesensäulen dünken uns unwahr, denn solche Lasten kann ein Mensch nicht tragen; hierzu kommt noch die peinliche Empfindung, Menschen zu toten Tragpostamenten herabgewürdigt zu sehen. Wo der Mensch in der Kunst erscheint, da soll er als Mensch auftreten, handelnd, wissend, nicht schon der Bedeutung nach ein toter Stein.

Wenn im Lohengrin der König mit dem Schwertschlag das Zeichen zum Beginn des Gotteskampfes giebt, dann macht es einen elenden Eindruck, wenn statt des erwarteten helltönenden Metallklanges ein Pappendeckel dumpf erdröhnt. Zum Theaterkampf darf der Schild von Pappe sein, hier aber soll der Klang wirken, also muß der Königsschild naturgetreu sein, oder aber der König markiert den Schlag und hinter den Coulissen wird eine Metallscheibe angeschlagen.

Ein Fehler gegen die Wahrheit ist es auch, wenn auf demselben Bild die Hauptperson in verschiedenen Situationen dargestellt ist. So hat Cornelius auf einem sonst großartigen Karton Gretchen als Kind im Spiel, dann einige Schritte weiter als Büßerin vor dem Marienbild, endlich als Verurteilte im Kerker gemalt.

Im Interesse der Wahrheit sind auch Nuditäten (nackte Darstellungen) zu verwerfen. Man wird vielleicht staunen, die Darstellung des natürlichen Leibes nicht mit Gründen der Scham und Sitte, sondern der Wahrhaftigkeit angegriffen zu sehen; thun sich doch die Liebhaber von Nuditäten auf ihre Wahrheit und Natürlichkeit viel zu gute; und doch ist es ganz in Ordnung. Denn Nacktheit ist beim Menschen unnatürlich; das Gewand ist kein so zufälliges Anhängsel, daß man es mir nichts dir nichts abnehmen darf; Bildung ist auch Natur, eine zweite Natur, und ihre Formen sind dem Menschen wesentlich. Kleidung ist Scham des Geistes, ist Ausdruck dafür, daß die Teile des Körpers nicht gleichwertig und -wichtig, daß jene Glieder, in denen die heftigsten Begierden und untersten Thätigkeiten sich manifestieren, nicht ebenbürtig sind dem Antlitz, dem Altarblatt menschlichen Geistes, das der Mensch als seinen Adelsbrief offen zur Schau trägt, wo die Seele in Blicken sich malt und in Worten sich ausspricht; daher wird eine Enthüllung jener Körperteile und ihre offene Darbietung für den Blick selbst bei den niedersten Völkern als eine tiefe Degeneration der sittlichen Persönlichkeit empfunden werden. Schon das Tier trägt diese Teile verborgen unter der Behaarung und an versteckten Orten. Mehr noch: auch abgesehen vom ethischen Gesichtspunkt ist die Kleidung, weit entfernt ein Hindernis der körperlichen Erscheinung zu sein, vielmehr ein „Echo der Gestalt", deren Bildung und Bewegung sie aufnimmt; sie ist fortgesetzte, erweiterte Körperform. Die Gewandung hat sogar den Vorteil, schon ausgeführte Bewegungen wie in einem Nachhall noch zu vergegenwärtigen, während der Körper schon in Ruhe oder anderweitiger Bewegung begriffen ist; daher der Faltenwurf ein sorgsames Studium verlangt — an den schönen Gewandfiguren der Alten bildet die Draperie ein wohlkomponiertes Ganze wie ein Gedicht. Endlich ist die Kleidung, die Tracht eine Schöpfung und Selbstcharakteristik des Volksgenius wie die Sprache; in der Kleidung zeichnet der Künstler nicht bloß Zeit und Nationalität, sondern selbst den Charakter seiner Personen; wie leer, wie nichtssagend wäre eine Reihe nackter Figuren!

Was die ideale Kunst überhaupt in jeder einzelnen Partie thut, die Dürftigkeit des animalischen Leibes in seinen ausführlichen Anstalten: Äderchen, Runzeln, Härchen der Haut zu vertilgen und die geistige Auffassung der Form in ihren lebendigen Umrissen hervorzuheben, dies thut hier die Kleidung. Sie verdeckt den Überfluß der Organe, die für die Selbsterhaltung des Leibes, die Verdauung u. s. w. freilich notwendig, für den Ausdruck des Geistes aber überflüssig sind. Die Griechen leitete hier ein richtiger, feiner Sinn. Kinder, bei denen

die leibliche Erscheinung ganz unbefangen ist, Jünglinge, Heldengötter, Heroen wie Paris, Herakles, Theseus, Jason, Ringer, wo nicht Geist und Individualität des Charakters, sondern allein die Körperlichkeit der That, Kraft, Gelenkigkeit, das freie Spiel der Muskeln und Glieder das Interessante sein sollte, bildeten sie nackt; ebenso Faune und Satyren, Bacchanten in der Raserei des Tanzes, Aphrodite, sofern der sinnliche Liebreiz das Hauptmoment ist. Wo aber eine höhere Bedeutsamkeit, ein innerer Ernst des Geistes hervorsticht, überhaupt das rein Naturhafte nicht das Vorwaltende sein soll, tritt Bekleidung ein. So hebt schon Winckelmann hervor, daß unter zehn Frauen kaum eine unbekleidet ist. Pallas, Juno, Vesta, Ceres und die Musen sind stets in Gewänder gehüllt, von den Göttern hauptsächlich Juppiter, der bärtige Bacchus. Auch die Aphrodite wagte man erst in der zweiten Periode der griechischen Kunst (seit Praxiteles) in ihrer nackten Schönheit zu zeigen, aber auch da nur mit Motivierung der Nacktheit durch das Bad und mit dem Ausdruck der schamhaften Lieblichkeit. So die Aphrodite von Knidos und die halbbekleidete von Melos im Louvre. In der Verfallzeit allerdings tritt an der Stelle des Lieblichen und Anmutigen das Sinnliche und Kokette ungeschminkt hervor, so bei der Aphrodite von Medici.

Zur Wahrheit gehört natürlich auch die Vermeidung des logischen Widerspruchs. Eines der krassesten Beispiele von Selbstwiderspruch ist in Cervantes' „Lusiade" seine Verwendung der antiken Gottheiten. Das abgeblaßte Dekorationsstück der alten Götterwelt ist ja überhaupt bei modernen Dichtungen eine abgeschmackte Draperie, die sich aber bis in die Dichtung des vorigen Jahrhunderts traditionell fortgepflanzt hat. (Selbst in Zachariäs „Renommist" umschwärmen Sylphiden und Amoretten beständig den lustigen Studenten und üben ihre Wunder, die sich in dem sonst sehr philiströsen Milieu sonderbar genug ausnehmen.) Aber so etwas wie bei Camoens ist doch nicht mehr dagewesen. Bei dem portugiesischen Dichter zeigt nämlich die alte Thetis dem Vasco da Gama das Reich der Engel, welche die wahrhaften Geister Gottes sind, „wenn ich, Saturn und Eros und die Heroen und Zeus und Juno und die anderen schwinden, die Menschenwahn und Blindheit nur geboren". Also die antike Göttin, die „Menschenwahn und Blindheit nur geboren", tritt handelnd auf und erzählt, daß sie einmal mit der ganzen Götterwelt vor dem Christentum schwinden wird, und das prophezeit sie wohlgemerkt anderthalb Jahrtausende nach Christus, als Gama auf dem Seeweg nach Indien begriffen war! Hier schaut nämlich der Dichter als guter Christ einmal aus den Coulissen hervor

und beruhigt das Publikum, dem tollen Zeug doch nicht zu glauben, es sei ja nur Spaß. Von Gott ist überhaupt in dem ganzen Gedicht kaum die Rede; stets wie bei Homer haben die griechischen Götter die Weltherrschaft, beratschlagen, und spielen nach Laune und Willkür die Vorsehung, so daß die Helden, die viel passiver als bei Homer gezeichnet sind, kaum in Betracht kommen; einmal erscheint Venus vor Jupiter und bittet ihn in rührenden Worten, er solle den Christen helfen, die Heiden und die Mohammedaner zu besiegen!

Der phantastischen Willkür ist Thür und Thor geöffnet, sobald der Boden der Wirklichkeit verlassen ist. Wo die geringste Abweichung und Idealisierung, da muß sie ausgiebig gerechtfertigt werden, selbst die Musik mit ihren rein idealen Mitteln hat doch einen natürlichen Boden dadurch, daß sie wahrheitsgetreuer Ausdruck der inneren Empfindungen und Gefühle und als Sprache des Herzens und der Gefühle sogar wahrer und ausdrucksvoller als das Wort ist. Die Baukunst andererseits ist Abdruck der Religion, der Sitten, der Kultur einer Nation und hat hier ihre lebensfähigen Wurzeln. Wer wie Schopenhauer das Wesen der Architektur in ein Spiel und einen Kampf des Geistes mit dem Naturgesetz der Schwere setzt, wer wie Hanslick in der Musik nichts als tönende Formen ohne Bedeutung sieht, hat den Zusammenhang des Schönen mit der wirklichen und Vernunftwelt abgeschnitten und sich jedes Kriteriums beraubt, um die tollsten Ausgeburten eines überspannten Gehirns von der wahren Kunstproduktion zu unterscheiden. Der Baum der Kunst wurzelt im Boden der Wirklichkeit, wenn sich auch seine Krone im idealen Äther wiegt.*)

II. Die Fehler gegen die Bildhaftigkeit.

Der Autor darf andrerseits die Naturwahrheit nicht so weit treiben, daß der Eindruck verloren geht, daß wir es nur mit einem Bild zu thun haben, daher muß die zu große Annäherung an die Wirklichkeit vermieden werden.

„Der Schein darf nie die Wirklichkeit erreichen
Und siegt Natur, so muß die Kunst entweichen.“

Der rohe Naturalismus versetzt in die Zeit der alten Tragödie zurück, wo Verbrecher die Helden spielten und der Herkules wirklich

*) Daher sind Produkte, wie die neu erfundenen Köppingschen Ziergläser, die man nicht benutzen kann, abgeschmackt. Mit Recht hat Georg Böttcher gesagt, dem Leipziger Recensenten, der sie so warm empfohlen und sich wegwerfend über den „Nützlichkeitsfanatismus“ ausgesprochen, sollte man als Neujahrsgeschenk ein Paar schöne Stiefeln schenken, die man nicht anziehen, oder einen schönen Hut, der nicht aufzusetzen wäre. Er könnte sie dann auf einen Börd seines Zimmers zu seinen Köppingschen Zierglässern stellen und darunter seine geistvolle Bemerkung setzen: „Wird einer von Blumen verlangen, daß sie gegessen werden können?“

verbrannt wurde, auf den Standpunkt des römischen Amphitheaters, der spanischen Stiergefechte, wo die Lust an der Grausamkeit, die Aufregung bei dem hitzigen Kampf und die Freude an der mutigen Krafterprobung die realen Wurzeln der Ergötzung bilden, die das gerade Gegenteil des Kunstgenusses sind. Aber selbst feine Kunstkritiker machen hier Fehler. Lessing forderte von dem Darsteller des Essex, daß er von der Königin Elisabeth eine wirkliche Ohrfeige hinnehmen solle. Aber selbst wenn er diese Selbstverleugnung übte, so würde die Scene nur verletzend wirken; wir kämen in jene reale Angst, die Hegel so bezeichnend das „Alpdrücken der Phantasie“ genannt hat, und um die künstlerische Illusion wäre es geschehen. Vor kurzem interviewte das „Wiener Fremdenblatt“ in der jetzt beliebten Art von litterarischer Erpressungstaktik eine Reihe von Schauspielerinnen über die Frage des Bühnenkusses. Die Enquete legte an den Tag, daß man ein berühmter Künstler sein könne, ohne von den wichtigsten theoretischen Axiomen der Kunst eine Ahnung zu haben. Nur wenige gaben ihre Stimme dem markierten Kuß, und unter diesen begründete es Fräulein Irene Abendroth nur sittlich; einzig die berühmte Künstlerin Franziska Ellmenreich war sich über die Forderungen ihrer Kunst klar; komisch ist noch, daß die Gegenpartei immer mit der Wahrheit daher kommt. So sagt Friederike Goßmann: „Da die Vorgänge auf der Bühne dem Publikum ein volles getreues Bild“*) der Wirklichkeit geben sollen, bin ich für den Kuß ... Nichts ist unwahrer und die Illusion störender, als zwei Köpfe oder Achseln sich leicht berühren zu sehen, nachdem aktelang von der Sehnsucht zweier Liebenden gesprochen worden ist. Da ist der Kuß auf den Mund geradezu notwendig und wirkt wie ein erlösendes, befreiendes Wort, auf das man gewartet hat.“??!

Frau Hartl Mitius in München sagte sogar: „Wo bliebe denn die Wahrheit, wenn wir unser Publikum nach einer erschütternden Scene durch einen markierten Kuß aus allen Himmeln rissen?“ Daß genau das Gegenteil der Fall ist, daß die Zuschauer durch einen wirklichen Kuß aus der Illusion gerissen werden, haben wir ausführlich genug dargelegt.

Die oft gehörte Recensionsphrase: „Sie spielte nicht, sie sang nicht, sie war Frau Fluth“ ist daher sehr unangebracht.

Ebenso widerlich ist das wirkliche Essen mit Schmatzen und Schlucken auf der Bühne. In dem Sardouschen Schauspiele „Divorçons“ spielt der dritte Akt in einem berühmten Pariser Restaurant.

---

*) Ja ein Bild der Wirklichkeit, aber nicht Wirklichkeit!

Der Hotelier desselben machte für seine Firma wirksame Reklame, als er bei der Intendanz des Theâtre français sich anheischig machte, die Speisen und Getränke zu dem Gastmahl in natura zu liefern, so oft das Stück aufgeführt würde. Das ist der Triumph des Realismus. Für die Schauspieler mag das ganz angenehm sein, wirklichen Champagner zu schlürfen und Trüffelpasteten zu schmausen, aber eigentlich hätte der Akteur doch die Pflicht, nicht sich, sondern das Publikum zu ergötzen. Wirklich ein großer Genuß, anderen beim Essen zuzuschauen und sicher zu sein, daß der Wein echter Cliquot und nicht gemeiner Krätzer oder gar Wasser sei! So weit sind wir in der Kunst gekommen.

Zu den falschen Kunstarten gehört ferner die Wachsfigurentechnik und das Panorama. Die Wachsbilder wirken gespensterhaft grausig, indem sie das Leben täuschend nachäffen, den Eindruck erwecken, als ob das Original wirklich da wäre, was eben eine Kunstwirkung nicht aufkommen läßt.

Es muß in der Kunst bei aller Wahrheit die Kluft deutlicher fühlbar sein, die das Gebilde von der Naturwirklichkeit trennt, nur so kommen wir zu einer ruhigen ästhetischen Stimmung. In der Plastik ist uns dies bei Marmor, Erz, Holz ermöglicht und zwar am besten bei unbemalten Statuen. In der Malerei ist die Scheinhaftigkeit durch den Mangel der Solidität gegeben. Das Wachs aber giebt das Inkarnat zu treu, ist auch zu weich, fließend und ermöglicht in seiner Schlaffheit keine ideale Nachbildung. Ebenso fesselt das Panorama, vor allem das Rundpanorama, nur durch den Zwang des Scheins, nicht aber durch die süßen Bande des freien Vergnügens. Es herrscht Totenstille, alles ist leblos; doch beständig ist uns, als müßten die Figuren zu reden und sich zu bewegen anfangen; die vollendete Genauigkeit der Perspektive und die Wahrheit des Lichts bringt ein unerträgliches Schwanken zwischen Natur und Unnatur, Wahrheit und Schein hervor, zumal uns kein Vergleich mit dem Tageslicht oder mit lebenden Körpern möglich ist, um uns aus dem ängstlichen Traum zu erwecken.

Es ist darum ziemlich wertlos, wenn die Meininger bei Darstellung der Maria Stuart das Innere des Schlosses Lochleven in photographischer Treue geben. Darauf merkt kein Mensch. Wer hat das wirkliche Schloß gesehen und fühlt sich durch eine Unähnlichkeit verletzt? Diese historische Treue ist weit weniger wichtig als man glaubt. Shakespeare hat die gröbsten Anachronismen begangen; aber seitdem die große dramatische Kunst verloren gegangen, reitet man auf solchen Äußerlichkeiten herum; wir sind jetzt so weit gekommen, daß wir nicht bloß die historische Treue mit Rücksicht auf den Inhalt des Stückes

verlangen, sondern auch die Übereinstimmung mit den ersten unvollkommenen Aufführungen desselben, und so zu einer Shakespearebühne gelangen, auf der eine Leinwand bei jeder Scene hin und her rückt und uns die Gegend andeutet, in die wir die stehengebliebenen Pfosten und Staffeln umzudeuten haben, wenn wir Phantasie genug dazu besitzen.

Aus dem Umstand, daß die Kunst nur durch die bildliche Erscheinung wirkt, ergeben sich eine Reihe von Forderungen:

a) Die viel gebrauchte Versicherung des Dichters: „Es ist eine wahre Geschichte" ist für den Kunstwert nicht nur wirkungslos, sondern sogar störend. Sie soll ja nicht wahr sein in diesem Sinn; ihre Wahrheit bestehe in der naturgetreuen Zeichnung, in der typischen Wahrheit. Wie seltsam mutete es uns an, als kürzlich die Zeitungen meldeten, daß Herrn Schwerdtleins Grab in Padua richtig gefunden sei! Die Benachrichtigung, daß die Sache irgendwo passiert sei, bringt ein fremdes Interesse hinein, drückt die Erzählung aus der Kunstdichtung in das Niveau der Zeitungschronik und Sensationslitteratur herab, wo wir nur auf die Richtigkeit, nicht auf die Schönheit sehen, der Inhalt wird statt schön interessant. Es fehlt dann nur noch, wie es neuestens thatsächlich geübt wird, Schauspielrollen durch berühmte resp. berüchtigte z. B. aus einem sensationellen Prozeß bekannte Persönlichkeiten spielen zu lassen. Gerade das sollte vermieden werden, daß wir an die Alltagsbegebenheiten erinnert werden, von denen wir uns wegbegeben haben, um einige Stunden im Zauberreich der Phantasie zu weilen. Schon das Rücken der Person in die historische Ferne, in die Vorwelt der Sage, ist diesem Prozeß günstig; je näher der Stoff der Gegenwart, desto unidealer ist er. Vor kurzem erschien in der Berliner „Fünfpfennigzeitschrift" eine Geschichte betitelt: „Nur ein Handwerksmeister", die an der Spitze den Leichenbefund eines Berliner Arztes und den Polizeibericht des Kriminalbeamten, alles mit Namen und Datum trug, „zum Beweis, daß die Geschichte wahr sei". Das ist jedenfalls der Gipfelpunkt des Verismus.

b) Was in der Wirklichkeit so starken Eindruck macht, z. B. das Schenken von Geldsummen, läßt auf der Bühne und im Buch völlig kalt. Alle heroischen Thaten, die der Dichter dem Helden andichtet, wirken blutwenig. Der Autor kann durch einen einzigen Federzug seinem Helden moralische Aufopferungen von unerhörter Höhe einimpfen, aber diese willkürlichen Anhängsel fallen ohne Früchte wieder ab. Der Leser sträubt sich, wenn er dem Dichter das aufs Wort glauben soll, was doch so schwer zu glauben ist. Er will Gründe dafür haben und diese Gründe können nur gegeben werden durch anschauliches Auftreten der Helden in prägnanten Situationen, wo er

seine Geistesgröße, seinen Edelmut, in ergreifender und das Ohr überzeugender Weise dokumentiert. Auch das Lob, das zum Beispiel dem Wallenstein ein ganzes Lager spendet, verfliegt entkräftet als etwas Äußerliches, weil wir alles aus dem Innern aufsteigen sehen wollen. Der größte Held, und sei er selbst aus der Geschichte als solcher bekannt, muß sich dem Publikum gegenüber erst als solcher legitimieren; er muß ein Examen rigorosum vor den Zuhörern bestehen, bei dem alle mitgebrachten vom Dichter, den Mitspielenden und der Weltgeschichte ausgestellten Zeugnisse nichts gelten. Sonst wäre es spottleicht, ein gutes Schauspiel oder Epos zu fertigen; man brauchte nur den edelsten Helden zu wählen und alle Sympathie für denselben käme dem Dichter zu gute; aber thatsächlich ist gerade die Größe des Hauptcharakters ein gefährlicher Block für die künstlerische Bahn, sie stellt auch die höchsten Anforderungen an die Gestaltungskraft des Autors, soll nicht der Eindruck der Dichtung hinter den Erwartungen zurückbleiben. An einen großen Helden darf sich auch nur ein großer Dichter wagen. Hier vor allem gilt das Horazische: Sumite materiam vestris, qui scribitis aequam et versate diu, vestri quid ferre recusant, quid valeant humeri.

Wenn Julius Wolff seinen Tannhäuser zum Dichter der Nibelungen macht, so ist diese Willkür ästhetisch ebenso wertlos, als die Litteraturgeschichte aus dieser Entdeckung einen Gewinn ziehen kann. Will der Autor seine Charaktere heben und ihre Größe glaubhaft machen, so kann dies nur durch die jeweiligen Kunstmittel geschehen; in der bildenden Kunst muß in der Physiognomie alles liegen, was der Held gewesen ist und was sich in Stein oder auf Leinwand davon ausdrücken läßt; in der Musik ist es der Ton, der das Innere zu malen hat, in der Poesie das Wort; das Wort wirkt hier mehr als die That (in der Wirklichkeit ist's gerade umgekehrt); daher verfehle der Dichter nicht, seinen Helden reden zu lassen, er hüte sich freilich andererseits vor schwatzhafter Deklamation, phrasenhaften Tiraden; oft sagt ein Ausruf, eines jener „Wurzelworte des Charakters, die plötzlich den Schleier von einer Seele abheben“, mehr als eine lange pathetische Rede. Ist der Held ein Geistlicher, Advokat, dann muß er unbedingt eine effektvolle Rede halten, ist er Dichter, dann muß wenigstens ein Lied von ihm gegeben werden. Der Musiker, der Bildhauer ist schon aus dem Grunde, weil wir von seiner Kunst nichts sehen können, eine unglückliche Figur für den Roman. Denn wir wollen doch ein Probestück von ihm hören, um ihn schätzen zu können. Dagegen fehlte Gustav Freitag, wenn er in seiner „Verlorenen Handschrift“ einen jungen Professor zum Gelehrten und Universitätsrektor

avancieren läßt, ohne uns nur irgend einmal etwas von seiner Gelehrsamkeit zu zeigen; und bei der Beschreibung des festlichen Universitätsaktes wäre doch so schöne Gelegenheit dazu gewesen! Auch Hamerling zeigt uns in seiner Aspasia wohl von fern einmal den redenden Perikles; aber wir stehen leider so weit weg, daß uns der Dichter bloß die schönen Gesten des Redners, z. B. die theatralische Pose, in der er bei einer jedenfalls sehr schönen Stelle auf die Athene der Akropolis hinweist, zeigen, pardon beschreiben kann. Hätte uns doch der Dichter statt dieser hölzernen Geste, die wir ja nicht einmal sehen können und die ihn als Dichter gar nichts anging, etwas von der herrlichen Rede verraten! Das war nun freilich etwas schwerer, aber wer keine perikleische Beredsamkeit besitzt, der soll eben die Hände und die Feder von einem Perikles lassen.

Ein klassisches Muster, wie man nicht schildern soll, bietet folgende Stelle in dem Roman eines sonst nicht unverdienten Erzählers:

„Ein zwar einfaches, aber treffliches Abendbrot erhöhte die behagliche Stimmung und das angenehmste Gespräch würzte das heitere Mahl. Ernst und Scherz wechselten in bunter Reihe, manch gutes sinniges Wort wurde hier gesprochen, manch feine geistreiche Bemerkung gemacht und das alles noch von einem Gefühl aufrichtiger Liebe durchleuchtet und erwärmt.

Wie gewöhnlich beherrschte Richard auch heute wieder die Unterhaltung mit seinem überlegenen Geiste. Gleich einem vollendeten Virtuosen handhabte er die Rede wie ein gefügiges Instrument, indem er die ganze Fülle der ihm zu Gebote stehenden Töne anschlug und seine Hörer bald durch sein wirklich bedeutendes Wissen, bald durch den Reichtum seiner Gedanken überraschte oder durch ein tieferes Gefühl, als man ihm sonst zutraute, hinriß. Man mußte in der That über eine solche Vielseitigkeit erstaunen, da es keinen Gegenstand zu geben schien, mit dem er nicht mehr oder minder vertraut war. Mit derselben Leichtigkeit und Kenntnis sprach er von Musik und Malerei wie von Litteratur und Politik, so daß niemand daran zweifeln konnte, daß es nur an seinem Willen oder an den Verhältnissen liege, wenn er nicht als Dichter oder als Kammermitglied die erste Stellung erlangt habe. Man glaubte unwillkürlich, wenn man ihn hörte, einem brillanten Feuerwerk beizuwohnen: schimmernde Raketen schossen zum Himmel empor, Leuchtkugeln verbreiteten ein phantastisches Licht, Funken sprühten nach allen Seiten und flammende Räder bildeten einen die Sinne berückenden Zauberkreis.“ (Max Ring, die Lügner.)

Ein „brillantes“ aber in nichts verduftendes Feuerwerk von

Phrasen ist auch diese Charakteristik. Wenn uns doch der Autor etwas von den vielen „sinnigen Worten", „feinen geistreichen Bemerkungen", „tiefen Gefühlen" verraten hätte, die in diesem Unikum von Tischgesellschaft so reich verschwendet wurden! Und gar dieser Phönix von einem Genie, der sogar diesem auserlesenen Kreis noch überlegen war, der nicht bloß durch sein bedeutendes Wissen, sondern auch noch durch den „Reichtum seiner Gedanken" imponierte (jenes Wissen inbegriff also keine Gedanken!), dem sogar die erste Stelle gleich in allen sieben freien Künsten und im staatsmännischen Dienst obendrein in den Schoß gefallen wäre, wenn er nicht bedauerlicherweise zum ewigen Schaden der Litteratur-, Kunst-, Kriegs-, Staatsgeschichte durch ungünstige „Verhältnisse" oder gar durch seinen „Willen" (!) in dieser Carriere gehemmt worden wäre. Das heiß' ich einmal einen Helden! Da müssen sich Achilles, Cäsar, Dante, Raphael, Goethe verkriechen, die nur in einem oder doch nur in wenigen Fächern Meister gewesen waren und dazu all ihre Kräfte und alle Energie aufbieten mußten. Unser Richard konnte in allen Fächern des Wissens Meister und zwar an erster Stelle werden und mochte nicht einmal! Welch eine Charakterhoheit zu der Geistesgröße! Aber etwas von seinem überschwenglichen Reichtum hätte uns der Autor doch mitteilen sollen statt der elenden banalen Abstraktionen und kahlen Allegorien, die er uns als Surrogat bietet. Beständig reizt er unseren Appetit nach unerhörtem nicht dagewesenen Genuß, und wir bekommen nichts als — Luft. Ein wirklicher Dichter handelt nicht so, am wenigsten Turgenieff in seinem „Rudin", dem Urbild des obigen Romans.

c) Um die Trübung des Kunsteindruckes durch das sexuelle Interesse zu meiden, hat es auch manches für sich, weibliche Rollen durch Knaben und Jünglinge wie bei den Alten spielen zu lassen. Jetzt macht man es umgekehrt. Um durch das Pikante zu würzen, sind die Hosenrollen erfunden worden, eine widerliche Erscheinung. Wie weit wir überhaupt durch Einmischung des Geschlechtstriebes in der Kunst gekommen sind, bezeugt am besten resp. gräßlichsten das Ballett. Das Lüsterne ist der Todfeind echter Kunst, auch abgesehen vom sittlichen Faktor. Als Pygmalion seine Statue beseelt wünschte, war sein Motiv sicher kein ästhetisches.

d) Jede Vermischung mit der Realität ist zu vermeiden. Daher kein Behängen einer Statue mit Kleidern und Schmuck wie an Kirchenbildern, keine Durchsetzung eines Parks mit Statuen oder umgekehrt eines Kunstgebildes mit realen Elementen. Es erweckt ein seltsames Gefühl, wenn mitten im Kunstwerk ein Stück toter Natur stehen gelassen wurde, z. B. ein Baumstumpf mit Rinde in der Bau-

kunst, ein natürlicher Fels, ein aufgesetztes erhabenes Goldblech in einem Gemälde, oder wenn einer Figur ein Blumenstrauß oder eine Kerze in die Hand gegeben wird. Das künstlerische Ganze wird dadurch auseinander gesprengt. „Die rohe Natur tritt mit plumpem Fuß in das zarte Gebäude der Kunst und zertritt es“ (Vischer). Hierzu gehört auch das Sprechen der Schauspieler mit dem Publikum, ja nur die Wendung zum Publikum statt zum Partner, so, wenn Mephisto ad spectatores sich kehrt, um einem Herzensgedanken Luft zu machen, oder wenn er gar beim Publikum ein „Unterkommen“ sucht, weil ihm da oben „Licht und Luft benommen“ wird. Die heutige Spektakelkomödie, die sich ihren Dank außerhalb der Kunstschranken holen will, benützt nun gerade solche Effekte. Mir ist noch lebhaft das Entsetzen erinnerlich, als ich im „Kean“ von der oberen Tribüne herab und noch dazu nicht weit von mir einen Mann auf den Schauspieler herab schreien und gestikulieren gewahrte und diesen wieder sich vor dessen Erscheinung wie toll gebärden sah! Es dauerte lange und der Vorhang war längst gefallen, ehe ich mich über diese vermeintliche ernste Störung beruhigen konnte. Auch der Chor der antiken Tragödie laboriert an einem Schwanken zwischen Mitspieler und Zuschauer. Als ersterer ist seine Handlung zu gering, um zu interessieren, als letzterer ist er überflüssig. Die moralischen Sentenzen soll das Publikum selbst ziehen.

Das Kunstwerk muß sich scharf und bemerkbar von der Wirklichkeit abheben; was der Rahmen für das Gemälde, das Postament für die Statue, die Soffiten für den Schauspieler, das ist der Zaun für den Garten, die Mauer für den Tempel; daher kein unmerkliches Übergehen von dem englischen Park in die Landschaft; das giebt dasselbe unbehagliche Gefühl wie bei den indischen Grottentempeln, wo man nicht weiß, wo die Kunst aufhört und die Natur anfängt.

e) Ebensowenig darf der Dichter mit seiner Person hervortreten und seine Glossen zu der Geschichte machen. Namentlich die englischen Romanschreiber stellen gern, besonders am Anfang ihrer Kapitel einen Stuhl auf das Proscenium, unterhalten sich, bis die Geschichte weiterspielt, eine Weile gemütlich mit dem Publikum und geben mit erbaulicher Miene die nötigen moralischen Ermahnungen. Am ärgsten hat es hier Jean Paul, der liebenswürdige aber launige Erzähler getrieben. Ja er steigt sogar oft am Ende selbst auf die Bühne und übernimmt eine wichtige Rolle, deren Träger vorher als unbekannter Findling oder heimlicher Grafensohn galt. Was soll ich mich lange mit dem Kerl plagen, scheint der Dichter zu sagen, und sonderbare Geschichten über die Herkunft des mysteriösen Burschen ersinnen? Ich will ihn selbst übernehmen, ich, der Kandidatus Richter

von Hof, mich kennt ihr doch? Was wollt ihr weiter? Und man kann dem schalkhaften Autor nicht recht gram werden; denn für solche Neckereien entschädigt er durch die erhabensten Gedanken und den goldigsten Humor.

Was Jean Paul offen thut, machen andere etwas feiner. Sie hüllen sich in die Theatermaske einer der Personen und halten aus diesem Versteck heraus die schönsten akademischen Reden, die man lassen fertig in einer wissenschaftlichen oder politischen Zeitschrift drucken könnte. Der Charakter wird dadurch zu einer Marionettenfigur ohne Leben und Individualität, die Personen in Kleider gesteckte Thesen für irgend ein theoretisches Problem, das dem Dichter am Herzen liegt. Das ist Mißbrauch der Kunst.

f) Auch Tiere sind im Schauspiel unverwendbar. Denn störende Improvisationen sind nicht auszuschließen und selbst die natürlichen Bewegungen, (Nicken des Kopfes, Scharren der Füße) wirken unkünstlerisch. Seien sie noch so gut dressiert, sie sind zu natürlich und die beständige Furcht, das Pferd u. s. w. könnte aus der Rolle fallen, genügt, die Stimmung der Zuschauer zu verderben. Wenn im Tannhäuser am Schluß des ersten Aktes eine ganze Jagdmeute herbeigeführt wird, wenn im letzten Akt des Lohengrin ein Ritter nach dem andern an der Spitze seines Trupps mit elender Haltung hoch zu Roß herangestolpert und -gepoltert kommt, so weiß ich nicht, was die Kunst eigentlich dabei gewinnen soll.

Überhaupt, was nicht willenlos unter der Hand des Künstlers genau geregelt werden kann, taugt nicht für die Kunst. So sind in der Oper Glocken nicht verwendbar, weil Ton und Rhythmik nicht zu regulieren sind. Gounod hat im Faust hierfür mit Glück Orchestralbegleitung, Wagner im Parzival gestrichene Stimmgabeln gesetzt.

g) Weil das Kunstobjekt schon ein Bild, so soll es nicht wieder Bild eines Bildes sein, sondern Bild einer Wirklichkeit, sonst verblaßt es ins Unkenntliche. Der Spiegel soll nicht wieder den Spiegel spiegeln. Man betrachte ein Gemälde im Gemälde! Der Maler kann es gar nicht als solches wirken lassen, denn es ist viel zu klein und fern, um für sich zu wirken, es ist ein schwacher Nebenregenbogen, wertlose Staffage, neben dem ersteren. Dennoch sieht man noch immer auf Kunstausstellungen die Maler- und Bildhauer-Ateliers berühmter Meister mit halb und ganz vollendeten Statuen, Bildern, Gußwerken und den Künstler davor, die Palette oder den Meißel in der Hand. Wie elend sieht so etwas aus! Das geistige Schaffen des Künstlers, des Dichters läßt sich nicht malen, das Einzige, was außer seinen Werken uns noch ein Bild seines Genius geben kann, ist sein Portrait, seine

Büste, aber ohne künstlerisches Beiwerk. Selbst wo, wie bei der Madonna von Gabriel Max, die als Altarbild gelten soll, das abgemalte Bild direkt an den Vordergrund gerückt ist und mit dem ganzen Glanze seiner Farben wirkt, ärgert uns der Rahmen samt den Blumen und Kerzen, die davor stehen. Warum hat der Künstler diese unnütze Zuthat nicht weggelassen? Wir denken unwillkürlich, das Gemälde dürfte nicht so farbenprächtig wirken, und rücken es in Gedanken zurück.

Ebensowenig darf eine Statue Stoff für die Malerei sein; hier kommt noch der specielle Übelstand hinzu, daß die doppelte Bildlichkeit das Werk nicht nur den Schranken der eigenen, sondern auch denen der anderen Kunst unterwirft, ohne doch deren Vorteile geben zu können. Eine gemalte Statue ist ein mattes Ding; die Schönheit der Plastik, die körnige Weiße des Marmors mit der schimmernden Oberfläche kann nicht wiedergegeben werden, die Fehlbeleuchtung, in welche die gemalte Statue tritt, wirft nur graue, dumpfe Farbentöne auf dieselbe; die farbige Beseelung andernfalls, die der Vorzug des Gemäldes vor der Statue ist, geht hier wieder nicht an, also nur Nachteile ohne Ersatz. Besser ist übrigens noch ein gezeichnetes als ein gemaltes Skulpturwerk. Läßt man das Postament weg, so wirkt es sogar vollkommen, aber als Zeichnung. Die talentvolle Dichterin und Malerin Hermine von Preuschen hat uns eine Regina vitae gegeben als Gegenstück zu ihrem Mors imperator, aber die herrliche Idee ist in beiden Fällen gleich jämmerlich behandelt. Warum zeigte sie uns nicht die wirkliche mythologische Venus, wie sie, von Amoretten umschwärmt, sieghaft aus dem Meeresschaum auftaucht? Sie malte sie als toten Stein! Das soll eine Regina vitae vorstellen! Das gelbliche Standbild am Meer wirkt ebenso elend, wie jenes Gerippe, das an einem Stuhl herumrüttelt, auf dem nichts liegt als eine Krone und ein Scepter. Solches Kinderspiel soll uns ein Bild von der Macht des Todes geben! Beidemal ist noch das Fatale, daß das meisterhaft ausgeführte Nebenwerk: die Tauben, Blumen, der Hermelin, der goldbrokierte Thronsessel die Aufmerksamkeit von der Idee ganz ablenkt. Ähnlich wirkt es, wenn ein Dichter wie Grabbe in seinem „Don Juan und Faust" Theatercharaktere auftreten läßt. Wie blaß werden diese Gestalten aus zweiter Hand! Aber schon unser großer Goethe hat uns mit einer Helena beschenkt, die eben erst von Troja zurückgekehrt ist, also mit ihrem ganzen Personal 3000 Jahre, gleich Dornröschen, verschlafen hat. Wie herrlich hätte diese meisterhaft gezeichnete Heldin in dem unvollendeten Schauspiel gewirkt, aus dem sie als Fragment eingeflickt wurde.

Auch die Dichter- und Künstlerromane sind ein krankhafter Zug der Zeit, schon darum, weil das meist innere Leben der Geistesmenschen wenig Anschauliches bietet; es liegt darin eine Art Onanie der Kunst mit sich selbst. Die alten Meister besangen und schilderten nicht Dichter, sondern Helden der That, Krieger, Fürsten, Staatsmänner, sie schöpften unmittelbar aus dem Leben und dessen Interessen. Je weiter sich die Kunst vom Leben entfernt, desto matter und kraftloser wird sie. Goethes Tasso sollte ein warnendes Exempel sein. Eine eigentümliche Mattigkeit schwebt über diesem formell glänzenden Produkt.

Hierher gehört auch das Schauspiel im Schauspiel; es erscheint sonderbar, uns die Schauspieler als Zuhörer, den Zuschauerraum ins Proscenium verlängert zu denken; die Besinnung des Hörers über sich selbst kommt ins Schwanken. In einem modernen Schauderdrama, das gar noch in raffinierte Musik gesetzt ist, bildet gerade dieser Kunstfehler das Pikante. Dabei wird auch noch, weil's in einem hingeht, in diesem Schauspiel zweiter Ordnung gegen das erste Kunstgesetz, die Bewahrung des idealen Charakters, gesündigt und der Bajazzo ersticht in diesem Spiegelschaustück wirklich seine Geliebte, d. h. er ersticht sie nicht wirklich, sondern nur scheinbar wirklich; wir fallen aus der zweiten Illusion in die erste zurück; man weiß da nicht, wo einem der Kopf steht; wie wirkungsvoll wäre es nun erst, wenn der Hanswurst das Mädchen doch wirklich erstechen würde! Ich mache kühne Dramatiker auf diesen Trick aufmerksam.

Shakespeare darf man trotz ähnlicher Scenen nicht hierher rechnen, die ehrsamen Handwerker des Sommernachtstraumes kommen in dem improvisierten Schauspiel nach ihrer Realität in Betracht und im Hamlet konzentriert sich das Interesse auf das Benehmen des Königs bei den Vorgängen auf der Bühne. Die zuschauenden Spieler, namentlich Hamlet, sind keineswegs unthätig; sie haben auch während des zweiten Spiels eine wichtige Rolle, und das Publikum darf sie nicht aus dem Auge verlieren. Übrigens ist mir nicht zweifelhaft, daß Shakespeare dieses Motiv auch benützte, um seinen Schauspielern einige ernste Winke über ihre Kunst so sub rosa zu geben; darum verbreitet sich Hamlet so ausführlich über die Vortragsweise der Bühnenkünstler.

So weit aber darf man nicht gehen wie Kirchmann, der in extremer Deutung der Regel g) sogar die Abbildung von Architekturwerken und die Aufforderung zum Singen in einer Oper verwirft. Kirchmann meint, Zeichnungen von Kunstgebäuden, wenn sie nicht bloße Studien sein sollen, müßten eine Staffage bekommen oder

durch Lichteffekte gehoben werden, dadurch würde dann der Stoff zu einem realen. Aber das ist doch Künstelei; Architekturwerke haben das Eigene, daß sie sowohl Realität als Kunst sind, und daher dem besprochenen Gebot nicht unterliegen. Was verliert denn ein gezeichneter Tempel gegenüber einem gezeichneten Haus oder Baum? Absolut nichts. Und darauf allein kommt es an. Bei einer gezeichneten oder gar gemalten Statue ist dies anders; hier denken wir an das Originalkunstwerk und fühlen die Einbuße schmerzlich. Kirchmann will es ferner unnatürlich finden, wenn in der Oper Handelnde als Singende eingeführt werden, da ja alle schon singen. Aber wenn ein Mitspielender, z. B. Rosine im Barbier von Sevilla, Walther in den Meistersingern oder die Sänger im Tannhäuser, ein Lied als solches vortragen, so hebt sich dies stets durch die strengere Form des Liedsatzes von der recitativisch freieren Modulation der vorangehenden Scene genügend ab, behält also seinen Charakter. Nur ist erfordert, daß der Charakter des Liedes dem Stil der Oper nicht zu fern liege; daher sind freie Einlagen wie im Barbier, den lustigen Weibern, im Postillon von Lonjumeau stets ein Mißstand und sollten wenigstens dem Stil und Charakter des Ganzen gemäß ausgewählt werden, wogegen von den Sängern, die meist nur ihre Bravour zeigen wollen, viel gesündigt wird.

Wenn wir oben die Künstler als Helden verwarfen, so müssen wir in der Oper bei den Musikern eine Ausnahme machen, weil diese im musikalischen Drama ihre Kunst voll zu bewähren imstande sind und die Oper eine bewegte äußere Handlung wie der Roman und das Schauspiel nicht nötig hat, das Hauptinteresse vielmehr in der Musik liegt.

Noch weniger fallen Illustrationen zu Dichterwerken unter unsere Rüge, da die Zeichnung selbständige Schöpfung nach eigenen Kunstgesetzen ist und die Dichtung nur den entfernteren Stoff dazu liefert. Der Maler darf nur die fruchtbaren Motive dem Dichtwerk entnehmen, daher er oft erst auf zwanzig Seiten ein Bild liefern kann, und dieses muß er nach seinen eigenen Stilgesetzen neuschaffen, vgl. hierzu Lessings Laokoon.

Die subjektive Auffassung des Schönen.

Da der schöne Gegenstand nur für das Auge resp. Ohr existiert, so ist zur rein ästhetischen Auffassung erforderlich, die übrigen Sinne und ihre Begehrungen fern zu halten, soll nicht das ästhetische Genießen unrein und mit fremden Elementen vermischt werden. Kant und

Schopenhauer haben diese subjektive Thätigkeit ziemlich unglücklich die „interesselose Auffassung“ genannt, unglücklich, weil das Interesse der beiden höheren Sinne ja bestehen bleiben und nur das der niederen zurückgedrängt werden soll. Auch Kirchmanns und Hartmanns Gegenüberstellung der realen Lustgefühle und idealen Scheingefühle ist zu schroff. Das ästhetische Empfinden ist ein hohes reales Lustgefühl, zu dessen Befriedigung die größten Opfer und anhaltendsten Entbehrungen nicht gescheut werden, und nicht nur bloßes Scheingefühl, nur ist es allerdings den groben Genüssen der Genuß-, Geschmacks- und Körpergefühle gegenüber reiner und idealer. Auch bestimmen die beiden Ästhetiker den Gegensatz ganz falsch, wenn sie die idealen Scheingefühle als bloßen Phantasiewiderschein der entsprechenden realen fassen, die der abgebildete Körper, wenn er wirklich wäre, hervorriefe. Denn dann müßte völliger Parallelismus und Gleichartigkeit zwischen dem realen und entsprechenden idealen Eindruck bestehen, die Darstellung von Schmerz und Trauer auf der Bühne und im Bild müßte gleichfalls Schmerz und Trauer, wenn auch in abgeschwächtem Maße, erwecken. Der Überschlag von Schmerz in Lust, wie er bei dem Anblick eines Laokoon, eines Macbeth, Siegfried gegenüber der wirklichen Realität stattfindet, bliebe unerklärlich. Erklärt wird er nur, wenn das ästhetische Empfinden ein reines Schauen (dieses aber als reales Empfinden) ist, wenn hier einzig die Betrachtung der Ideen, die Versinnlichung eines hohen Gedankens in Frage kommt, wobei es völlig gleichgültig ist, ob diese Idee sich auf Freude oder Schmerz bezieht.

Neuere Ästhetiker begnügten sich nicht, bloße Hingabe des Auges und Ohres an das Kunstwerk zum ästhetischen Genuß zu verlangen, sie glaubten eine kompliziertere Thätigkeit der Seele in Aktion treten lassen zu müssen. Groos stellt die Hypothese einer inneren Nachahmung auf, welche beim ästhetischen Empfinden stattfinde, und auch das Häßliche idealisiere, die angeschaute Pein in Lust verwandle. Nachahmen sei immer mit Lust verbunden, wie die Spiele der Kinder bewiesen.

Aber Groos beweist damit viel zu viel. Dann müßte alles Häßliche durch inneres Nachfühlen schön und belustigend werden. Ein eigentlicher Unterschied zwischen schön und häßlich ist durch jenes rein formale und psychologische Prinzip aufgehoben. Warum Nachahmen Freude bereite, ist wieder nicht erklärt, und thatsächlich ist dies auch nicht der Fall. Im Gegenteil schafft inneres Einprägen und Darstellen von peinlichen Dingen nur noch größere Pein. Beim Spiel der Kinder ist nicht die Nachahmung, sondern die Lebens- und Schaffensbethätigung in nicht anstrengender Form lusterregend. Groos fühlt selbst seine

Schwäche, wenn ihm das Bedenken kommt, daß doch schon der erste Anblick eines ruhigen schönen Gegenstandes, wo kein Miterleben, kein Verlauf stattfindet, ästhetisch schön ist. Er erklärt dies durch ein abgekürztes Verfahren infolge von Übung und Gewohnheit — eine reine Chimäre, wovon das Bewußtsein nichts aufweist. (Das Prinzip von Groos hat übrigens schon Home ausgesprochen, der das Gefühl des Schönen in eine sanfte und muntere Gemütsbewegung setzt. Allgemein sei der Anblick einer Bewegung dem Gefühl wohlthuend; die Bewegung teile sich dem Gemüt mit, indes der Blick gefälligen Linien und Formen entlang gleite. Daher sei der Kreis schöner als das Rechteck, weil das Auge den runden Umrissen leichter folge. Auch der Vergleich mit dem Spiel der Kinder findet sich schon bei Home.) Noch weiter geht Lange, wenn er eine bewußte Selbsttäuschung als Wesen des künstlerischen Genusses annimmt, die aber doch etwas Unbewußtes haben muß, da sie bis dato noch niemand erkannt hat. Lange setzt bei der Abweichung der künstlerischen Darstellung von der Naturwirklichkeit ein, und sieht in der Arbeit des Geistes zur Annäherung an das Original den Kern des ästhetischen Empfindens. Wie ist es nun beim Naturgenuß? möchte man fragen, wo Natur- und Kunstwahrheit identisch sind, also solche Arbeit nicht zu leisten ist. Hier versagt schon das Prinzip. Und wozu soll Musik und Tanzkunst ergänzt werden? Hier fehlt ein Naturgegenbild. Auch ist dann das Naturvorbild höher als die Kunst, weil zur Natur ergänzt wird, diese also als Ziel gilt; höchst bedenklich ist auch, daß in einer bloßen Arbeit, in einem Spiel der Phantasie der Genuß liegen soll. Das klingt, wie wenn einer spräche: ich esse nicht, um mich zu sättigen, sondern um mich im Beißen zu üben. Objektive Kriterien des Schönen sind bei dieser rein psychologischen Hypothese ohnehin unmöglich; es giebt bei ihm in der Außenwelt überhaupt nur Rudimente des Schönen, die erst durch die Verarbeitung in der Phantasie ästhetischen Wert erhalten. Und schließlich die Hauptfrage: Kann denn Täuschung gefallen? Ist es so angenehm, wenn man getäuscht wird? Und gar Selbsttäuschung? Wer täuscht denn sich selbst? Ist denn so etwas möglich?

Kurz, das Prinzip erweist sich nach allen Richtungen als falsch. Kein Bewußtsein weiß von solch einer gekünstelten Thätigkeit. Es finden ja lebhafte Associationen beim Kunstbetrachten statt; man zieht bei einem Portrait allenfalls Vergleiche zwischen Abbild und Urbild; aber lächerlich wäre es, in solch nebensächlichen Denkübungen die Essenz des künstlerischen Genusses sehen zu wollen. Überhaupt nicht die Annäherung, sondern die Fernhaltung des Kunstgebildes von der Wirklichkeit und die Überzeugung von der Bildlichkeit desselben ist

Grundbedingung der künstlerischen Stimmung. Das Hineindenken, das Vertiefen in den dargestellten Vorgang, die ungeteilte Hingabe des Sinnes und Geistes an denselben (aber als bildlichen!) ist die einzige subjektive Thätigkeit. Lustquelle ist immer nur das Objekt: die innere Wahrheit, der geistige Gehalt, der uns in einem konkreten Bild geboten wird. Darin, daß Sinnlichkeit und Geist zugleich beschäftigt und ergötzt werden, also der Mensch in seiner Totalität ergriffen wird, hat der künstlerische Genuß seinen Quell. Die bloß einseitige Inanspruchnahme der menschlichen Kräfte schafft nie volle Befriedigung. Bloße Sinnlichkeit ist „schlecht und gemein, Sardanapal"; bloß abstraktes Denken zu mühsam und peinlich. Die Kunst ist Versöhnung beider Kräfte, ist Harmonisierung des Menschen, sie dient dem ganzen Menschen. Sie bietet das Sinnliche in edelstem, duftigstem Extrakt, das Geistige in schönster Anschaulichkeit; das ästhetische Empfinden ist also keine specifische, psychische Thätigkeit, sondern einfach das in glückliche Harmonie gebrachte Gleichgewicht der psychischen Kräfte, soweit sie erkennend sind, gleichwie das gute Gewissen in der Harmonie der handelnden und intellektuellen Potenzen besteht. In der Übereinstimmung und harmonischen Bethätigung der sämtlichen Richtungen der Menschennatur fußt dann die charaktervolle Persönlichkeit.

Das Wunderbare.

Wir haben die Wahrheit als Fundamentalforderung, ja gewissermaßen als das Lebenselixir des Schönen betont und sind damit, wie es scheint, in Schwierigkeit geraten, ein gleichfalls wichtiges Moment der schönsten Dichtungen: das Reich des Wunderbaren in unserer Theorie unterzubringen. Selbst wenn wir die Wunder der Religion als wahr oder wenigstens glaubhaft nach Völkern und Zeiten gelten lassen, und der idealen Wahrheit gegenüber der nackten Naturtreue einen weiten Spielraum gewähren, scheint mindestens das Märchen als etwas jeder Wahrheit Widersprechendes übrig zu bleiben. Die Wunder der Religion sind wahr oder gelten wenigstens für wahr; Lessing ist selbst für Gespenster energisch ins Feld getreten, Homers Götter und ihre Thaten wurden geglaubt; es war den Griechen damit ernst, und auch uns ist das Eingreifen höherer Mächte in das Erdenwalten eine glaubhafte Idee, auch wenn uns Zeus, Ares, Athene, Apollo nur blasse Schatten der göttlichen Vorsehung sind; das Schlaraffenland aber hat noch niemand für wahr gehalten, so wenig

als das „Tischlein deck dich", die verzauberten und sprechenden Tiere, den Palast Dornröschens und andere schöne Dinge. Es scheint das Märchen nur ein luftiges Spiel der Phantasie zu sein, nach bunter Laune sich ergehend und gerade durch das tolle Aufdenkopfstellen der Wirklichkeit ergötzend. Müssen nun diese „schönsten Entzückungen der Kindheit" aus dem Reich des Schönen erbarmungslos gestrichen werden oder muß der Phantasie eine kleine Karnevalsfreiheit zugestanden werden, wie sie im Märchen doch unschuldig und gefahrlos einmal heraus genommen zu sein scheint?

Es stände gewiß schlimm, wenn das Märchen dies „Königskind unter den Geschichten", wie es Otto Willmann nennt, in unserem System keinen Platz fände; ebenso schlimm aber wäre es, wenn wir ihm nur durch den illegitimen Akt einer Ausnahmebewilligung, einer Art Maskenfreiheit solchen gewähren könnten.

Wir müssen also erst die Wahrheit des Märchens zu ergründen suchen, und ich meine, die liegt auch nahe genug. Wenn einer sagt: niemand nehme das Märchen für wahr; so möchte ich ihm erwidern: hast du noch nicht in die leuchtenden Augen der Kinder geschaut, als man ihnen von Nixen und Kobolden, Märchenprinzen und Hexen erzählte? Und hängen nicht die Märchen eines Volks aufs innigste mit den Sagen und der Volksreligion zusammen, sind oft nur metamorphosierte Helden- und Göttersagen? Ist nicht im Dornröschen, das den warnenden Befehl übertreten, Brünhilde, die Walküre, deutlich zu erkennen, nur daß die lodernde Feuermauer in eine Dornenhecke verwandelt wurde? Das „Tischlein deck dich" und andere Gaben spendenden Wundergeräte, sind sie nicht ein schwacher Rest des Segens, den der hl. Gral verbreitet hat, nur daß dies Himmelsgut sehr ins Materielle vergröbert ist? Ja selbst im Schlaraffenland kann man wohl eine humorvolle Erinnerung an den Garten Edens aus der Urheimat des Menschengeschlechts wahrnehmen. Das so rührende und poetische Motiv der Geschichte von Jephtas Tochter sehen wir in einem der reizendsten Märchen von Bechsteins Sammlung, dem „Nußzweiglein", variiert. Und selbst in dem Kinderlied des Ringel-Ringel-Reihe von dem „Hollerbusch", auf dem die Kinder sitzen, ist der Busch Freia-Holdas gemeint, wo die Ungebornen sitzen! Wieviel denken daran, daß ein Stück alter Göttersage unserer Voreltern noch in den unverstandenen Reimen der heutigen Straßenkinder fortlebt!

Das echte Märchen hat den großen Vorzug, als Volksdichtung der Niederschlag des religiösen und nationalen Denkens einer Kindheitnation zu sein und so frei von jeder individuellen dichterischen Willkür nur den Geist des Volkes wiederzuspiegeln. Aus demselben

Grund, warum heute kein nationales Epos auch vom größten Genius geschaffen werden kann, ist kein Kunstmärchen mehr möglich.

Was also von der mythologischen Sage, dem Götterglauben gilt, daß er ursprünglich Wahrheit war, darf auch dem Märchen zu gute kommen. Und selbst von dieser geschichtlichen Entstehungsursache abgesehen, hat das Märchen seinen Boden in den unausrottbaren idealen Gefühlen, in der ahnenden Sehnsucht eines glücklichen Lebens, das entweder gewesen ist oder noch kommen wird, in der naiven Kinderphantasie, die unbekümmert um Physik und Botanik das Tote belebt, den Naturwesen Sprache verleiht, daß sie zu reden anfangen, gleichwie das Kind seine Puppe wie seinesgleichen behandelt. Das Spieglein an der Wand sagt der eitlen Königin, sie sei die Schönste im ganzen Land; aber als sie Schneeweißchen gesehen, will ihr der Spiegel nicht mehr das frühere Zeugnis geben und ihr neidischer Haß wälzt sich auf das edle Kind. Wie echt menschlich, wie psychologisch wahr! Hans im Glück, dieses köstliche Naturkind, dem das Gold, nach dem sonst alle streben, eine lästige Bürde ist, die er gern für ein stolzes Pferd hingiebt, der bei jedem schlimmen Umtausch sich glücklich fühlt und schließlich frei und froh zu seiner Mutter heimkommt, versinnbildet er nicht die kostbarste Himmelsgabe, die eine glückliche Natur dem Menschen beschieden: den heiteren Humor, der alle Lagen des Lebens von der schönsten Seite nimmt und von den beengenden Sorgen der Leidenschaft frei sich haltend doch schließlich der Glücklichste ist, mögen auch alle Nationalökonomen gegen seine Handelsgrundsätze schelten. Das Märchen ist keineswegs bodenlose Phantastik, sondern ein tiefer Sinn, eine unzerstörbare Wahrheit liegt in ihm. Und darauf beruht der Reiz, den das Märchen auch für uns Große und Aufgeklärte hat. Das Kind, das Urvolk giebt sich mit naiver Liebe, wir uns mit sentimentaler Wehmut seinem Zauber hin.

So ist das Märchen nicht bloß wirkliche Poesie, sondern auch einer ihrer edelsten Zweige. Mit Recht sagt Willmann: „Wer nicht als Kind dem Murmeln und Rauschen des frischen Märchenquells mit Wonne gelauscht, der wird für manchen tiefsinnigen Ton deutscher Dichtung kein Ohr, keinen Sinn haben,“ und Jean Paul preist sich glücklich, daß er in einem Dorfe und also in einigem Aberglauben erzogen worden sei. „Wäre ich,“ sagt er, „in einer modernen Erziehungsanstalt in diesem aufgeklärten Säkulum gut ausgebildet und verfeinert worden, so müßte ich manche romantische Gefühle, die der Aberglaube dem Dichter gleich zubringt, erst ihm abfühlen.“

Viele der besten Dichter haben sich Mühe gegeben, diese mystische Blume des Volksmärchens in den Garten der Kunst zu verpflanzen,

aber immer ohne Erfolg; dieser Sprosse der naiven Volksmuse scheint nur wild wachsen zu können als Feldblume, wie das Edelweiß, das Heckenveilchen. Musäus' und Hauffs Volksmärchen sind novellistisch bearbeitet und mit starker Reflexion angekränkelt, ebenso Andersens vielfach zu Allegorien abgeblaßte freie Phantasie-Dichtungen. Grimms und Bechsteins Märchen dagegen haben die Taufrische und den Waldesduft der echten Kindermärchen bewahrt, aber nur, weil sie nicht komponiert, sondern treu aus der Volkstradition gesammelt sind. Goethes alleinstehendes „Märchen von der Schlange“ kann ich für kein glückliches Erzeugnis halten; als Allegorie ist es nicht durchgeführt und ein echtes Kindermärchen ist es schon gar nicht; bleibt also nur ein geistreiches Spiel der Phantasie, vor dem wir ratlos wie vor einem Rätsel stehen. Auch die Romantik hat kein wirkliches Märchen geschaffen, am nächsten kommt noch Brentanos: Gockel, Hinkel und Gackeleia und Fouqués Undine. Neuerdings hat man gar die Musik zu Hilfe gerufen und das zarte Waldkind aufgeschmückt unter elektrischer Beleuchtung und dem Gepränge des Wagnerschen Orchesters auf die Bühne geführt. Aufgeputzte Kinderreime in friedlichem Verein mit gestohlenen Phrasen aus dem Rheingold und Faust, alles im Raffinement der großen romantischen Oper geben ein Gemisch, in dem der keusche, einfache Märchenzauber in ekelhafter Gespreiztheit völlig untergeht. Aber einem phantasielosen, blasierten Publikum ohne Kunstverständnis behagt gerade so ein Mischmasch von Romantik und Hautgout. Bald werden wir auch von derselben Fabrik in einem reich figurierten Sextett die sieben Geislein einher meckern hören.

Die Kunst der größten Genies scheiterte an der naiven Keuschheit des scheinbar so einfachen Volksgedichtes. Einen Faust konnte Goethe schaffen, aber kein Märchen, das lehrt uns Achtung vor diesem Wunderkind; es scheint sich rächen zu wollen für den Unglauben der Kulturzeit, indem es den Anstrengungen der Nachahmer neckisch entschlüpft. Aber wenn auch in der schwülen, modernen Atmosphäre das wahre Märchen nicht gedeihen will, so muß der Dichter doch ein Element jenes Zaubertrankes bewahren, weil es ein notwendiges Ingredienz der echten Poesie ist: das Wunderbare. Wie vereinigt aber der Dichter ästhetische Wahrheit mit dem Mystischen und Wunderbaren? Indem er es recht anwendet.

Es giebt vier Arten, das Wunderbare zu verwenden: Die erste und leichteste ist, das Wunderbare nicht zu erklären, sondern nur zu erfinden, aber wie immer in der Kunst, ist das Leichteste auch das Schlechteste und dem Leichtesten muß der Dichter schon an sich mißtrauen, weil er hier dem Stümper nicht überlegen ist. Das

Märchen giebt sich freilich auch nicht Mühe, seine Zauberwelt zu rechtfertigen, aber eben nur weil es Glauben daran voraussetzt; das darf der moderne Dichter nicht; er steht mit seinem Publikum auf natürlichem Boden und jede Überschreitung der alltäglichen Sphäre muß motiviert werden. Nichts ist widerwärtiger, als wenn plötzlich — kein Mensch weiß wie und warum — das Wunder in die Erzählung hineingeschneit kommt, die Tiere zu reden anfangen, Statuen lebendig werden und angesteckte Ringe behalten, ein geheimnisvolles Gitter in romantischer Wildnis sich öffnet und ein prächtiges Schloß den Ritter empfängt, in dem Edelfrauen und Feen seiner harren. Am Ende schließt die Geschichte wieder ganz prosaisch und kein Mensch errät, was der tolle Spuk eigentlich zu bedeuten hatte. Als in der Zeit der Romantik die ausgelassenste Laune für poetisch galt, da gab es eine Flut solcher Zwitterdinge zwischen Märchen und Novelle, da wurde jene unerquickliche Mischung von wirklicher und Phantasiewelt Mode, die uns zwingt, beständig den Standpunkt zu wechseln, während man im Märchen von vornherein auf zauberhaftem Boden steht. Schon die Anknüpfung an historische Länder, Orte, Personen wirkt hier störend. Ein eigentliches Märchen bewegt sich auf durchaus unhistorischem Boden, meidet gegenüber der Sage überhaupt bestimmte Familien- und Ortsnamen oder giebt völlig phantastische wie Hüsterloh, Krekelborn, der Berg Semsi u. s. w. Tieck, Brentano, Eichendorff, Amadeus Hoffmann u. a. haben den ganzen Zauber ihrer Phantasie aufgeboten, um diese Sorte Dichtung genießbar zu machen, — „Märchen noch so wunderbar, Dichterkünste machens wahr“ — war der Wahlspruch und doch ist es nur teilweise gelungen. Die Wunderwelt thut sich zu ungeniert und plötzlich auf, als sei sie eigentlich die wahre, die nur dem blöden Auge des Alltagsmenschen verschlossen sei. Ein Beispiel statt vieler:

Kasperl (in Eichendorffs „Kasperl und Annerl“) sieht einen alten gebrückten Riesen seitwärts am Weg sitzen, der einen Sack prächtiger Äpfel trägt. Er nimmt einen, wird aber vom Mann erwischt, der ihn in seinen Rock steckt. Kasperl verliert sich in den Falten desselben und „Gott weiß, der Alte mußte einen groben Flausrock anhaben, denn Kaspar geriet in ein verworrenes, ungebürstetes Gesträuch; anstatt herabzuklettern, war er in dem alten Rockärmel gerade hinaufgelaufen und als er oben stand, erstaunte er erst recht! Da war der Morgen schon angebrochen; der Menschenfresser unter ihm war nichts anderes als der alte graue Fels vor seines Vaters Haus! Und er nahm den Apfel und biß voll Schwermut hinein. Da schreit auf einmal was drin und ein Köpfchen streckt und zwängt sich hervor,

und wie er verwundert den Apfel aufbricht, steigt ein kleines braunes Kerlchen mit Wanderstab und Tasche aus dem Kernhaus. „Wer bist du?“ Der Apfelmann. Der Kleine hinkte, denn Kasperl hatte ihn in die große Zehe gebissen ... Es war ein schöner Sonntagsmorgen. Ein Birnbaum ging übers Feld zur Kirche und rauschte Gottes Lob. „Gelobt sei Jesus Christus!“ grüßt ihn Kasperl. „In Ewigkeit!“ entgegnete der Birnbaum.

Besonders kurios sind die Tiergestalten, die wie Menschen reden und handeln. Es ist schon seltsam zu denken, daß ein in einen Esel Verwandelter wie ein Mensch denkt und handelt, während er als Esel Stroh und Disteln frißt; wenn aber gestiefelte Kater von jedem als gräfliche Jäger angesehen werden, nur daß mitunter das leise Knurren und Miauen Verdacht erregen; wenn eine Gockelfamilie in durchaus menschliche, ja hochadelige Verhältnisse gebracht wird, die mit der Hahnennatur und Flügelgestalt durchaus nicht in Einklang zu bringen sind, und diese Zwittergestalt doch hartnäckig festhalten wird, so wird uns die Illusion schlechterdings unmöglich. Ebenso geht es uns bei Swifts Houyhuhms, diesen sonderbaren Pferden, die in Häusern wohnen, die sie sich selbst gebaut haben, warmes Essen und Kuhmilch genießen, Moral und edle Gefühle haben. Auch die Tierfabel leidet ja an diesem Mißstand, aber sie giebt sich von vorneherein als Allegorie und Satire.

Während die Romantiker diesen Luxus der Phantasie wenigstens mit dem Reiz genialer Darstellung umgaben und die Gefühlsseite in ihrer romantischen Tiefe kräftig anzuschlagen verstanden, artet diese Manier in neueren Dichtungen, z. B. in Jules Vernes Phantasiespielen ohne tiefere Ideen oder in Hauptmanns „Hannele“ mit den langbeflügelten Engeln und dem schrecklich prosaischen „Herrn Jesus“ ins Flache und Abgeschmackte aus. Die Erzählung spannt sich hier, wie Jean Paul sagt, „über alle Klüfte der Unwahrscheinlichkeit wie die siebenfarbige Brücke der Iris“. Phantasus mit seinem buntstrahlenden Mantel herrscht hier unbeschränkt und der grämliche Richter Verstand ist weit fortgejagt. Diese Dichter haben sich die Worte des geschäftskundigen Direktors im Faust ins Herz geschrieben:

> Wird vieles vor den Augen abgesponnen,
> Da habt ihr in der Breite gleich gewonnen
> Und seid ein vielbegehrter Mann.
> Ich sag euch, gebt nur mehr und immer immer mehr,
> So könnt ihr euch vom Ziele nicht verirren.
> Suchst nur die Menschen zu verwirren,
> Sie zu befriedigen ist schwer.

Solch ein Ragout ist leicht vorgelegt, „so leicht als ausgedacht“ und

„wenn es sich schickt
und wenn es uns glückt,
so sind es Gedanken“,

d. h. unter dem tollen Unsinn finden sich doch noch Stellen, die einer scharfsinnigen Interpretation für Gedanken passieren können, was immerhin ein Gewinn ist.

2) Der zweite gangbare Weg ist die Auflösung ins Alltägliche und Natürliche. Dann ist freilich der Vernunft ihr Recht gegeben, aber auch die Poesie verflogen; statt der poetischen Unendlichkeit finden wir die dürftige Enge der Prosa und Ikarus stürzt aus den hohen Regionen zerschmettert zu Boden. Kam bei der ersten Methode der Geist, so kommt nun das Gemüt zu kurz; war dort der Dichter ein Taschenspieler, der von uns Staunen für Unglaubliches forderte, so hat er hier seine Kunststücke durch die Erklärung nüchtern getötet, aber kein Mensch wird erklärten Kunststücken zuschauen; selbst Kunststücke sind nur etwas wert und poetisch, solange wir ihren Mechanismus nicht kennen. Überhaupt ist der Dichter kein Taschenspieler; er soll nicht täuschen und vexieren und selbst wenn er uns später aufklärt, verzeihen wir ihm den Betrug nicht. Giebt es keinen Ausweg?

3) Einige benutzen die natürlichen oder halbmystischen Zustände des Somnambulismus, der Hallucination, des Magnetismus, des zweiten Gesichts und ähnlicher anormaler Erscheinungen, um die romantische Würze zu geben und jenes Gruseln hervorzurufen, das vielen als der höchste Genuß eines Romans gilt. In meiner Jugend galt Stugau als Meister in diesem Fach. „Der gespenstische Zweikampf“, die „geheimnisvolle Uhr“ und ähnliche vielversprechende Schriften waren damals unter uns Gymnasiasten gesuchte Dinge. Sie liefen alle ganz natürlich hinaus und enttäuschten uns insofern, die wir gern die Sache ernst genommen hätten; aber eine Zeitlang hatte man doch unter dem magischen Zauber gestanden und das reizte immer neu zur Lektüre. Zweimal freilich konnte keiner dieselben Geschichten lesen, eine Fatalität, die dieser Erzählungslitteratur naturgemäß anhaftet. Hierher gehören auch die schon gewürdigten Dichtungen Bellamys, Lindaus und du Prels, wie sich denn eine Art wissenschaftlicher Magie in der Litteratur herangebildet hat, die freilich oft stark ins Unwissenschaftliche und Absurde geht.

4) Der Hintergrund einer allegorischen Wahrheit ist auch ein dürrer Notbehelf, um eine wunderbare Geschichte interessant zu machen. Oskar von Redwitz hat ein solches Märchen gedichtet von einem

Bächlein, das am Fuß des Tannenbaums entspringend sich von trauter Waldesstille in die Weltweite verirrt, aber durch einen nachgesendeten Tannenzweig bekehrt, reuig zu seinem Berater zurückkehrt. Nur schade, daß Bäche nicht bergaufwärts fließen und das Strömen in die Ferne eigentlich naturgemäße Bestimmung und nicht sündige Verirrung des Bachs ist. Bleibt er an seinem Ursprung, so wird er ja ein trüber Sumpf! So schlägt die Nadelholz- und Wasserpoeterei und Moralisiererei in ihr direktes Gegenteil um! Weit besser sind noch Grandillons fleurs animées. Hier ist die Beseelung dem Vegetationstypus der einzelnen Blumen fein angepaßt, die Frauentypen sind der Bedeutsamkeit der Pflanzen gemäß nach Miene, Gewandung und Gebärde sorgfältig gewählt, die Mädchen menschgewordene Blumen. Immer aber ist die Allegorie eine fremde Etikette und die Schönheit des Märchens beruht gerade darin, daß es in seiner unschuldigen Unmittelbarkeit nur sich selbst gilt, ohne den Hintergedanken einer Moralpredigt und aufdringlichen Schulweisheit. Das Märchen ist keine Fabel und keineswegs nur um einer armseligen Lehre willen, die man am Ende aus allem pressen kann, erfunden.

5) Aber es giebt noch ein Edleres, nämlich, daß der Dichter das Wunder weder zerstöre, wie ein moderner Theolog, noch in der Körperwelt unnatürlich festhalte wie ein Gaukler, sondern daß er es in die Tiefe der Seele lege, wo es allein auch „in unsern erleuchteten Zeiten“ noch existieren kann. Denn das große unzerstörliche Wunder ist der Menschen Glaube an Wunder und die größte Geistererscheinung ist die unseres Geistes im dürren Holz der Materie. Daher gebe der Dichter große Charaktere, in ihnen giebt er Wunderbares genug, das niemand erschöpfen kann. So machten es die großen Dichter: das Romantische in Wilhelm Meister liegt nicht in den geheimnisvollen Scenen und Erlebnissen, sondern in dem herrlichen, geistigen Abgrund Mignons und des Harfenspielers. Auch Macbeths Hexen, Richards Erscheinungen in der Nacht sind objektivierte Willens- und Gewissensregungen und behalten ihre Wahrheit auch für den, der nicht an Hexen und Geister glaubt. Dichter niederen Ranges aber machen wie Kobolde Spektakel durch geheimnisvolle Anzeichen, plötzlich schlagende Uhren, mystische Zigeunerorakel, geisternde Ahnfrauen, schwere Verhängnisse für eine ungesühnte Schuld, die einmal ein Vorfahre begangen, als lebten wir in einer Religion, die die Rache an Unschuldigen als höchstes Lebensgesetz predigt. „Mir widersteht das tolle Zauberwesen“, ist der einzige Eindruck, den man davon hinwegnimmt, nur Kindern kann so etwas imponieren. Nie kann sich ein Eindruck auf die Dauer behaupten, der nicht seine Macht aus der

Tiefe der Wahrheit schöpft. Bloße Willkür ist nie erfreulich, der Geist verlangt nach Gesetz, Vernunft, Ordnung; daher das unwillkürliche Suchen nach Allegorien, da wo uns ein Geistiges nicht durch sich klar wird, z. B. im zweiten Teil von Faust. Was hat nicht Chamissos reizendes Märchen vom Peter Schlemihl und seinem Schatten für Kopfzerbrechen verursacht! Bald wollte man die Ehre, bald das Vaterlandsgefühl u. s. w. darunter verstanden wissen; aber das alles beiseite gelassen, wie Chamisso eingestandenermaßen nicht an eine Allegorie gedacht hat, ist schon der Gedanke an sich mystisch genug, daß etwas so Unnützes und Wertloses wie unser Schatten, wenn er fehlte, die kolossalsten Verwickelungen und unheilvollsten Folgen nach sich ziehen würde. So erweist sich die seltsame Grundidee als etwas tief Merkwürdiges und es ist eigentlich sonderbar, wie noch keiner vorher auf diesen so naheliegenden Gedanken gekommen.

Das Schöne und das Wahre.

„Wisse, daß die Gunst der Musen
Unvergängliches verheißt,
Den Gehalt in deinem Busen
Und die Form in deinem Geist.“

Der Begriff des Schönen, dessen allgemeine Umrisse wir gezogen, wird in seiner Eigentümlichkeit noch weit deutlicher hervortreten, wenn wir ihn mit verwandten Begriffen: dem Guten, dem Wahren, dem Angenehmen vergleichen. Betrachten wir zunächst das Verhältnis des Schönen zum Wahren. Wir haben schon im vorhergehenden gesehen, daß zwischen beiden die innigste Beziehung obwaltet, denn wir mußten schon zur Begriffsbestimmung des Schönen das Wahre zu Hilfe rufen; der Begriff des Schönen entschlüpft uns geradezu aus den Händen, wenn wir ihn nicht auf diese primäre Idee gründen; das Wahre ist wie gesagt die Lebensessenz, der innerste Kern des Schönen. Doch müssen beide Ideen auch wieder in ihrer Besonderung gefaßt werden, und es ist keineswegs leicht, die richtige Grenzregulierung vorzunehmen. Das einfachste ist, beide Ideen für identisch zu fassen, also zu sagen:

I. Das Schöne ist das Wahre.

Das war im wesentlichen der antike Standpunkt.

Einem Volke, das die Entwickelung des Seelischen und Leiblichen in so inniger Harmonie faßte, wie die Griechen, mußte eine Trennung des Wahren vom Schönen, des Guten vom Nützlichen, unnatürlich vorkommen. Wie das *καλὸν κἀγαθόν*, die Einheit des Schönen und

Guten, Inbegriff des antiken Ideals war, wie Sokrates sogar das Wissen und Handeln stets als übereinstimmend betrachtet (denn wer anders handelt, als er denkt, dem fehlt es eben doch an voller Überzeugung), so ist ihm auch das Schöne und das Wahre völlig identisch. Plato stimmt in seinem „Symposion" einen enthusiastischen Lobgesang auf die Einheit der drei großen Ideen an. Die Schönheit aber ist ihm einzig die jenseitige, überirdische Schönheit, die „rein, lauter und ungetrübt, nicht erst mit menschlichem Fleisch und Farben und anderem sterblichen Flitterkram umhüllt, nicht heute schön, morgen unschön, in einem Theil schön, im anderen häßlich, nicht in einer Beziehung und für gewisse Orte schön ist, sondern durch sich selbst quellenhaft die Schönheit alles Schönen in sich begreift, weder wächst noch verwelkt, sondern ewig gleichmäßig entzückt". In Anlehnung an die platonischen Gedanken haben auch die Kirchenväter Dionysius und Augustin und die Scholastiker Gott als das ewige Urbild aller Schönheit in überschwenglichen Worten gefeiert. Aber sie alle vergaßen zu sagen, worin denn jene unsichtbare Schönheit eigentlich bestehe. Man kam höchstens, soweit man nicht in reinen Negationen stecken blieb, zu leeren, vagen Begriffsbestimmungen: Einheit in der Mannigfaltigkeit, Ordnung, Harmonie und anderen rein formellen Eigenschaften oder zu einer rätselhaften Symbolik. Indem Plato, dem das Sinnliche stets verdächtig war, gerade das, wodurch das Kunstwerk eigentlich wirkt: die lebendige, sinnliche Erscheinung gering schätzte, kam er so weit, daß er den Wert der Musik mehr in das mathematische Verhältnis der Luftschwingungen als in den sinnlichen Wohllaut setzte. Weil man überall, wo mathematisch geordnete Verhältnisse obwalten, auf eine verborgene Symphonik schloß, kam man dann, wie schon Pythagoras, auf eine Harmonie der Sphären, die nur dem schwachen sinnlichen Ohr verschlossen wäre. Das rein Geistige, das gar nicht wahrgenommen wurde, sollte das eigentliche Schöne sein!

Indem Plato und seine Nachfolger stets die Unzulänglichkeit des Irdischen gegen das Ideal betonten, bedachten sie nicht, daß der Stoff doch das einzige Mittel sei, das Ideal darzustellen. Vor lauter Ehrfurcht gegen ein geträumtes Ideal wurde das wirkliche Schöne in der Welt verachtet, daher Plato trotz seiner Schwärmerei für das Schöne die Kunst keineswegs hochstellte, ja sogar die Dichter aus seinem Reich verbannen wollte. Kant hat Plato mit einer Taube verglichen, die, im Fliegen den Widerstand der Luft fühlend, die Vorstellung faßt, daß sie im luftleeren Raum noch besser fliegen würde, während sie dort eben wegen Mangels an Luftwiderstand gar nicht fliegen könnte. So verließ Plato die Sinnenwelt, weil sie dem Verstand sinnliche Hinder-

nisse legt, und wagte sich jenseits derselben auf den Flügeln der Ideen in den leeren Raum des reinen Verstandes und bemerkte nicht, daß er durch seine Bemühungen keinen Weg gewann; denn er hatte keinen Widerhalt, gleichsam zur Unterlage, auf den er sich steifte und woran er seine Kräfte anwenden konnte, um den Verstand von der Stelle zu bringen."

Eine geringe Abschwächung der platonischen Theorie ist die Baumgartensche Definition: das Schöne ist die unvollkommene Erscheinung des Vollkommenen. Der Rationalist Baumgarten faßt wie Leibniz das Sinnliche überhaupt als verworrenes Denken. So ist ihm Musik nur unbewußtes Zählen, und die Leichtigkeit der Seele, die einfachen Tonverhältnisse zu fassen, ist Ursache des Wohlklangs der Oktave, Quinte, Terz, Quart. Musica est raptus numerare se nescientis animae (Leibniz). Konsequent müßte demnach das Schöne und Sinnliche überhaupt in reine Verstandesbegriffe aufgelöst werden können; das Schöne wäre nur unvollkommene Vorstufe des Wahren, gleichsam verkümmerter Verstand; es entbehrte jeder Selbständigkeit und Eigenart. Bedenklich nähert sich auch Schiller dieser Anschauung, wenn er in einem Brief an Körner behauptet, jede Schönheit löse sich zuletzt in allgemeine Wahrheit auf, und in seinem Gedicht: „Die Künstler" prophezeit: „Was wir als Schönheit hier empfanden, wird dort als Wahrheit uns entgegengehen." Auch Hegel hat über der Betonung des ideellen Gehalts im Schönen die Form zu sehr vernachlässigt; auch bei ihm ist das Schöne, wie der Glaube, nur Durchgangspunkt zur absoluten Idee; das Wesen und der Wert des Universums liegt ihm nur im rein gedachten Sein und das Sinnliche ist nur der schlechte Rest und Bodensatz der Gedanken.

Diesem extremen Rationalismus gegenüber ist zu betonen, daß Ton, Farbe, Zeichnung nicht auf reine Denkbeziehungen zurückzuführen sind. In einem Dreiklang liegt doch etwas mehr als die Proportion 4 : 6 : 5. Nach Leibniz und Hegel wäre die ganze Welt nichts als ein Rechenexempel, ein mathematisches Symbol, Farbe, Tonverhältnisse wären nur algebraische Gleichungen, angewandt auf räumliche und hörbare Verhältnisse, die leuchtende und tönende Pracht würde aufgelöst in abstrakte, blasse Formeln. Wie öde, wie entsetzlich tot wäre dann die Welt! Mit dem Sinnlichen ist die Wurzel und reelle Basis des Schönen zerstört.

II. Das Schöne ist nicht das Wahre.

Den Gehaltsästhetikern gegenüber treten nun als gegenteiliges Extrem die Philosophen, welche den Zusammenhang des Schönen mit der Idee ganz leugnen und behaupten: das Schöne ist nicht das Wahre. Was aber ist es dann?

a) Das Schöne ist das sinnlich Angenehme. So Hanslick, der in der rein physiologischen Wirkung, im „Elementaren des Tones“ den wesentlichen Reiz der Tonkunst findet. Anhänger dieser sensualistischen Richtung ermangeln nicht, darauf hinzuweisen, daß eine satte, helle Farbe, die Wellenlinien eines Ornaments, der weiche Ton der menschlichen Stimme, der Flöte u. s. w. auch ohne jede Gedankenbeziehung für sich gefällt, wie andrerseits matte verwaschene Mischfarben, Dissonanzen, rauhe Wortformen schon die Sinne beleidigen und als unschön mißfallen.

Es ist den Sensualisten zuzugeben, daß das Schöne als sinnliche Erscheinung eine physiologische Basis habe, in der das Primitive des Schönen, der Wohllaut der einfachen Accorde, der angenehme Eindruck einer einheitlichen Farbe und anderes gründen. An solchen Schönheiten erfreuen sich schon die Kinder und hiezu gehört kein Denken.

Aber daß das Sinnliche im Schönen nicht genügt, beweist die Thatsache, daß die Künstler über diese elementaren Effekte weit hinausgehen, daß sie durch geistige Beziehungen sogar das sinnlich Unangenehme, die Mischfarben, Dissonanzen, harten Sprachformen überwinden und ihnen selbst Schönheit abgewinnen. Um zu sehen, wie wenig der rein sinnliche Eindruck wirkt, kehre man einmal ein Gemälde um und schaue, was man aus den Farben und Formverbindungen, abstrahiert von ihrer Bedeutung, für Genuß herausklauben kann.*) Ferner müßten, wenn einmal das Sinnliche als das Schöne gilt, neben den beiden ästhetischen Sinnen des Gesichts und Gehörs auch die übrigen in ihr Recht eingesetzt werden und eine Ästhetik des Geruchs, des Geschmacks und des Gefühls müßte gegeben werden können. Aber gerade das sinnlich Reizende, wo es als solches auftritt und nicht in den Dienst einer tieferen Idee tritt, wirkt dem Schönen feindlich entgegen und trübt die ästhetische Stimmung.

b) Herbart erkannte wohl, daß das sinnlich Angenehme, wenn auch ein Faktor im schönen Ganzen, die Wirkung desselben auf die Seele nicht erkläre, andrerseits hielt er den Eindruck des Schönen für zu unmittelbar, um ihn durch eine Verstandsreflexion gerechtfertigt zu halten; er blieb bei dem Satz: das Wesen des Schönen ist nicht die Verkörperung einer Idee und gebrauchte nun den Ausweg, reine

---

*) Auffallend ist, daß bei Umkehrung eines Gemäldes die Linien und räumlichen Zeichen undeutlicher, die Farben aber blendender werden, eine wichtige Illustration des Gegensatzes zwischen sinnlicher und geistiger Auffassung! Denn die Zeichnung ist geistiger als die Farbe. Wo das geistige Interesse erwacht, drängt es das rein Sinnliche zurück, gleichwie der Wohlklang der Stimme nur bei unverstandenem Wortlaut voll empfunden wird!

Formverhältnisse ohne Beziehung auf eine Bedeutung als maßgebend für die ästhetische Beurteilung zu statuieren. Die Einheit in der Mannigfaltigkeit, die gesetzliche Ordnung und Gliederung der Elemente nach Symmetrie, Proportion, Eurhythmie (rhythmisch schöne Abteilung) bilden nach ihm den reinen ästhetischen Eindruck. Ebenso Robert Zimmermann in seiner „Allgemeinen Ästhetik als Formwissenschaft.“ „Da jeder Stoff ästhetisch gleichgültig ist (?), so kann die Form gar nicht anders als ihren Glanz über Gleichgültiges ausstrahlen. Teilnahmslos wie die Sonne über Gerechte und Ungerechte schwebt die gefallende Form über der toten Materie, die durch sie Seele und Teilnahme gewinnt.“ Die Einmischung der Reflexion z. B. im Erhabenen und Komischen ist nach Herbart die Heranbringung eines fremden Interesses ähnlich wie die Verquickung mit sittlichen Tendenzen, trotzdem er die Bedeutung dieser „Mischschönheiten“ nicht unterschätzte.

Die moderne Formtheorie deckt sich übrigens im wesentlichen mit der scholastischen Ansicht vom Schönen z. B. der des hl. Thomas. Er definiert das pulchrum als congruentia partium bene proportionata cum debiti coloris suavitate. Diese suavitas oder, wie er anderswo sagt, claritas ist die Anmut des sinnlichen Eindrucks. Ebenso definiert Albertus Magnus die Schönheit als resplendentia formae super partes materiae proportionatas. Beide bezogen ihre Ästhetik von Basilius, der im Hexameron die Schönheit als Concinität faßt, welche in Anordnung der Teile besteht und aus sich Anmut hervorblühen läßt. Eine Durchbrechung des starren Formprinzips findet sich im Traktat de pulchro et bono der Summa des heil. Thomas, wo das Schöne „respectu boni animae“ aber ohne Ausführung dieses fruchtbaren Gedankens genannt wird.

Was ist von dieser Theorie zu halten? Es ist sicher richtig, daß die Bedeutung der Formverhältnisse im Schönen von Wichtigkeit ist; schon die einfachste regelmäßige Figur, z. B. ein gleichseitiges Dreieck, ein Kreis, eine Ellipse, erfreut das Auge als reine Formschönheit, ohne daß wir sie als Bild eines Wirklichen oder einer Idee fassen. Wie durchgreifend manche Formverhältnisse, z. B. der goldene Schnitt im Tier, Menschen, in den Pflanzen vorwalten und in Fabrikaten wie Büchern, Fenstern, Thüren u. s. w. schon längst unbewußt zur Anwendung kamen, hat Zeising schön dargelegt.*) Das Metrum in der Poesie,

*) Im Sposalizio Raphaels durchschneidet eine das Gemälde von oben nach unten halbierende gerade Linie genau den Ring der Verlobung. Er ist ideell wie kompositionell Centrum der Scene. Solche und ähnliche Dinge spüren die Formästhetiker fleißig aus den Meisterwerken der Kunst für ihre Theorie heraus.

der Takt in der Musik, die pyramidale Anordnung der Figuren in plastischen Gruppen wie der Gedanken in der Rhetorik, gehört hierher. Nur ist die Frage, ob diese formellen Schönheiten und Gesetze ohne jeden ideellen Hintergrund sind. Die Einheit, Ordnung, die symmetrischen Verhältnisse sind offenbar schon ein geistiges Element im Schönen. Wir haben hier den sonderbaren Gegensatz, daß die Gehaltsästhetiker diese Formen als Beweis anführen, daß das Schöne symbolisch wäre, während Herbart an diesen Formen nichts Geistiges sehen will. Er erklärt das ästhetische Gefühl als ein Mittelding zwischen dem Sinnlichen und Geistigen und zwar als eine unmittelbare Reaktion des Geistes ohne bewußte Überlegung, der er aber mißbräuchlicherweise den Namen „Urteil" giebt. So kommt er nicht nur zu dem monströsen Gedanken einer Reflexthätigkeit der Seele oder eines unbewußten Denkens, sondern er muß auch im Bild Farbe und Formschönheit voneinander trennen und beide auf ganz verschiedene Prinzipien zurückführen, erstere auf physiologische Nervenerregung, letztere auf Seelenthätigkeit; aber Seelenthätigkeit, die er nicht erklären kann und die sich als abstrus darstellt. Herbart widerstrebte es, die Kunst als bloßen „Nervenkitzel" anzusehen, „ist aber Seelenkitzel etwas Besseres?" fragt mit Recht Lotze. „Wenn unser ästhetisches Interesse etwas Würdigeres sein soll, als was hier unter dem Namen von Kitzel getadelt werden soll, so muß es darin liegen, daß hier ein unbedingt Wertvolles, ein höchstes Gut irgendwie abgebildet wird" und, möchte ich hinzufügen, daß die subjektive Erfassung dieses objektiv Wertvollen auch Funktion der höchsten menschlichen Fähigkeit, des bewußten Verstandes ist. Herbart wurde offenbar durch Kants Definition des Schönen: „Was ohne Begriff allgemein gefällt", irre geleitet.

Und so erweist es sich auch bei näherem Zusehen selbst bei jener primitiven, untersten Stufe des Schönen der regelmäßigen Formen, daß ihre Schönheit in dem Geistigen beruht, das sie symbolisch ausdrücken. Es ist das Gefühl der Reinheit, der Einfachheit, der mindesten Kraftanwendung, was uns aus den regulären mathematischen Figuren so wohlthuend anspricht; es ist der Sinn für harmonisches Gleichgewicht und Ebenmaß, der sich von symmetrisch und proportioniert gehaltenen Gebilden angenehm angesprochen fühlt, die Freude an der Überwindung physischer Schwere, gleichsam der Sieg des Geistes über die Materie, der sich in den hochragenden Pfeilern, Kuppeln und Strebebögen ausspricht; ja Herder hat nicht unrecht, wenn er sogar in der geraden Linie, als dem kleinsten Weg zwischen zwei Punkten, ein Symbol der Geradheit, ein ethisches Moment der Treue und Wahr-

haftigkeit, findet. Es giebt keine gedankenlosen Formen, so wenig als formlose Gedanken. Ist nun schon die Herbartsche Theorie der reinen Formen als besonderes Prinzip nicht einmal für diese äußerlichste und unterste Stufe des Schönen zu halten, so ist sie noch weniger geeignet die höheren Kunstschöpfungen zu erklären; Herbart selbst muß diese als Mischgattungen fassen, kommt also zu dem fatalen Ergebnis, daß gerade das Höchste der Kunst durch unkünstlerische Faktoren zustande kommt und nur die Anfänge und Rudimente des Schönen: die freien Ornamente, sowie das Äußerlichste an den eigentlichen Kunstwerken, die formelle Struktur, aus seinem Kunstprinzip notdürftig zu erklären sind. Wie armselig wäre die Kunst, wenn sie bei diesen Anfängen stecken bliebe! Der Geist verlangt wohl Klarheit und Regelmäßigkeit, aber dem Schönen wohnt auch ein irreguläres Moment inne, das die strenge kalte Regelmäßigkeit durchbricht und einem Gebilde den Stempel des Charakterhaften, lebendig Anregenden aufdrückt. So geht schon die Struktur der Pflanze über die mathematische Form des Krystalls hinaus zu freierer Bildung, und je höher die Natur steigt, um so mehr gewinnt die qualitative Bedeutung Wichtigkeit. Diese aber spricht sich gerade in dem Zufälligen, vom Normaltypus Abweichenden aus. Die regelmäßigen schablonenhaften Gesichter in den Modejournalen sind gerade die geistlosesten, gleichwie eine kalligraphische Handschrift charakterlos ist. Wir wollen von einem bedeutenden Menschen auch eine besondere Individualität, originell eigentümliche Züge, die ihn von der Masse abscheiden. Die bloße Regelmäßigkeit ist langweilig. Wie monoton klingt ein streng im Verstakt gesprochenes Gedicht, wie ermüdend eine Rede ohne individuelle Accentuierung! Jene Gesetze der Symmetrie und Proportion geben nur das Gerippe der Schönheit, ihre Beobachtung giebt nur Fehlerfreiheit, Korrektheit, akademische, technisch richtige Produktionen, nicht den idealen Schwung und die Weihe der Poesie. Sprachreinheit, metrische Richtigkeit, logische Anordnung der Teile machen noch nicht den Dichter, Beherrschung des Generalbasses noch nicht den Tonkünstler, Stilkenntnis und Mathematik noch nicht den Architekten; es ist das, was in der Kunst erlernt werden kann, was auch der Nichtgeniale sich aneignen kann. Ja die echten, unsterblichen Meisterwerke sündigen nicht selten gegen diese Forderungen der Regelmäßigkeit, machen aber durch den tiefen Gehalt den Mangel der äußeren Korrektheit wett; häufig fordert sogar der Charakter des Kunstvorwurfs ein Hinausgehen über die bisherigen Geleise und Formen und nur so können neue Stile und Kunstformen erschlossen werden. (Darum kann auch neueren empirischen Methoden, wie den Untersuchungen von Witmer und

Pierce, zur Bestimmung grundästhetischer Maßverhältnisse (z. B. wie eine dritte variable Linie zu zwei fixen liegen müsse, um harmonisch zu erscheinen, welches der schönste Abstand eines leuchtenden Sterns von zwei farbigen Linien sei) ein entscheidender Wert nicht zuerkannt werden. Abgesehen daß jene Untersuchungen nur die äußerste Basis der Kunst streifen, ist der associative Charakter ganz vernachlässigt. Jene Maßverhältnisse werden keineswegs bei allen Menschen gleich empfunden, sind nicht unmittelbarer, sondern sehr vermittelter Natur, wie unten noch weiter nachgewiesen werden wird.)

Das Überschätzen der Form hat dazu geführt, die Malerei auf Linien- und Farbenverhältnisse (Zimmermann), die Musik auf tönende Formen, leere Tonfolgen (Hanslick*)) zu beschränken und das Aufrufen klarer Gedanken von ihrer Aufgabe auszuschließen. Aber welcher Maler hat je gesagt: Als ich dieses Bild malte, dachte ich mir dabei gar nichts als Linien und Farben, und der Beschauer soll auch nichts weiter darin finden als Linien und Farben? Auf die Architektur angewandt wäre dann ein monumentales Gebäude, ein Tempel, ein Palast, nichts als ein System von Steinen und Balken in gewissen Lagerungs- und Schwebungsverhältnissen ohne Beziehung auf eine Idee und einen Zweck. Und in der Skulptur kämen wir zu Statuen ohne geistigen Ausdruck und geistige Bedeutung, in der Poesie zu Gedichten, die bloße Wortaggregate wären ohne einen Gedanken. Das Unsinnige leuchtet hier sofort ein. Aber nicht minder unsinnig ist das Prinzip in der Musik; nur ist die geistige Bedeutung der Tonkunst schwerer zu erkennen und hat der Dilettantismus in der Musikkritik das weiteste Feld; so konnte die Theorie Hanslicks wirklich länger ihr Unwesen treiben, als es eigentlich auch in Deutschland erlaubt sein sollte. Die Definition der Musik als eines mosaikartigen Spiels mit Tönen, als einer Reihe von Tonarabesken ohne Sinn giebt schon kein Kriterium, an dem sich die Schönheit oder Häßlichkeit erkennen ließe; eine Ästhetik der Tonkunst wäre nie zu begründen; andererseits widerspricht diese Theorie allen Erfahrungen. Schon die musikalischen Terminen: Satz,

*) Hanslick findet zwar die Hauptwirkung der Musik im Reiz des elementaren Klanges, in der physiologischen emotionellen Erregung; aber die eigentliche Kunstleistung der Musik sieht er in der rhythmischen, harmonischen, überhaupt Tonverflechtung, in der bloßen Technik. Die Gedankenassociation, die sich an ein Musikstück anknüpfen läßt, ist nach ihm ganz äußerlich, individuell und willkürlich. So bleibt nach diesem Herbart in verschlechterter Auflage für die rein musikalische Wirkung bloß das Vergnügen an den kontrapunktischen Verwicklungen, Schürzungen und Auflösungen, an dem rein Technischen und Handwerklichen in der Musik, das zu schätzen überhaupt nur dem Kenner möglich ist. Das eigentlich Geniale, das was den Meister vom Kapelldirektor unterscheidet, entschlüpft ihm völlig.

Thema deuten an, daß hier etwas zu sagen ist, nur daß der Satz hier nicht ein in Worten, sondern ein in Tönen ausgedrückter Gedanke ist. Alle Musiker, und zwar die bedeutendsten am ersten, bezeugen, daß sie bei der Produktion es für unerläßlich fanden, sich durch eine poetische Idee anregen zu lassen. Daher die Überschriften selbst der rein instrumentalen Werke: Eroica, Pastorale, Prometheus ꝛc. Auch die technische Ausgestaltung, ob einfache oder verwickelte Stimmführung, langsames oder rasches Tempo, thematische Behandlung oder Variation, beruht doch nur auf der zu Grunde liegenden Idee und der damit verschwisterten Gemütsstimmung. Bei Liedern vollends ist der Sinn der Töne ohnehin klar: er liegt in dem Text der Worte.

Eine Konsequenz des Formalismus ist ferner die Berechtigung des Häßlichen in der Kunst. Wer den eigentlichen Wert eines Kunstwerkes in der Form, in der Behandlung eines Themas sieht, wird gegen den Inhalt und Gehalt desselben mehr oder minder gleichgültig sein. Der rechte Künstler, meint er, wird auch einen unbedeutenden, ja eigentlich abstoßenden Gegenstand durch charakteristische und stilvolle Behandlung interessant machen.

Allein den mildernden Eindruck der formellen Schönheit zugegeben, wird doch der höchste Kunstaufwand nicht ausreichen, uns ein Häßliches schön erscheinen zu lassen; es kommt eben, wie Fechner sagt, bei Beurteilung eines Stiefels nicht bloß auf die Arbeit des Schusters, sondern auch auf die Güte des Stoffes an. Sonst könnte die Sixtina vor dem Barberinischen Faun nichts voraus haben.

So erweist sich der Formalismus nach allen Gesichtspunkten als unzureichend und wir werden mit Notwendigkeit auf die geistigen Allianzen der Formen mit den Ideen gelenkt. Sogar in die Anschauung der elementarsten Formen drängt sich beim Menschen das Siegel seiner höheren Organisierung, die geistige Auffassung und Durchleuchtung, wie denn Herder mit Recht sagt: Wenn der Mensch ein einziges Mal rein wie ein Tier empfinden würde, so wäre er auch kein Mensch mehr. Auf die einfachsten Vorgänge des Empfindens wirft der Geist sein Licht. Zwar hat jedes Empfinden, auch das künstlerische, eine physiologische, im Denken nicht auflösbare Wurzel (was die Idealisten ad I verkannten), aber doch mischen sich auch hier gedankliche Associationen ein und geben dem Empfinden eigentümliche Färbung. Warum stimmt uns das Blau so träumerisch, so schwermütig? Weil es Himmelsfarbe ist und wir unwillkürlich die Idee des Unendlichen damit verknüpfen. Es ruft die Ahnung des Göttlichen in uns hervor. Daher ist es Symbol des Glaubens. „Gebt mir Blau, gebt mir Himmelblau, durchs Blau hindurch sehe ich die Ewig-

keit!“ sagt Jean Paul, der schwärmerische Enthusiast. Grün hinwieder ist die Farbe des erwachenden Frühlings, die vorherrschende Pflanzenlivree, Farbe der Hoffnung, Rot als Farbe des Bluts, des Lebenssaftes und des Feuers, Symbol der Liebe.

Dadurch erklärt sich auch sehr einfach die Benennung: kalte und warme Farbe. Man betrachte einen von der Abendsonne beschienenen Felsen! Die zugekehrte Seite überzieht sich mit sanftem Rot, die abgewendete nimmt einen Stich ins Blaue an. Man denke ferner an das Gletschereis mit seinen stahlblauen Rändern, an das tiefblaue Meer, den eiskalten Äther und man wird begreifen, warum blau eine kalte, rot und gelb warme Farben sind. Auffallend ist das allgemeine Mißtrauen gegen die gelbe Farbe. Sie ist die kränkliche Farbe des Neids, der Milzsucht und Gelbsucht. Sie ist das Aschenbrödel unter den Farben neben Grau, der Aschenfarbe. Daher meidet man gern sogar den Ausdruck gelb und spricht von weißem Wein, rotem Gold, goldener Sonne!

Die auffallende Thatsache, daß Karmin wärmer als Grün, obwohl dunkler ist, also lichte und warme Qualitäten durchaus nicht identisch sind, ist nur durch Association zu erklären. Rot ist Blutfarbe, Feuer-, Liebesfarbe! Auch Rosa ist kälter als Rot, obwohl heller, denn das Blut ist dunkelrot!

Das Inkarnat des menschlichen Gesichtes ist eigentlich eine unangenehme Mischfarbe, wie wenn man Milch und Blut durcheinander rührt, und wirkt gewiß nicht direkt angenehm, sondern weil wir die Idee des Reinen, Zarten, Unschuldigen, Jugendlichen unterlegen. Daß der unmittelbare sinnliche Eindruck nicht entscheidet, erhellt daraus, daß wir dieselbe Farbe an dem einen Gegenstand schön, an dem andern widerwärtig finden; z. B. das Rot der Wangen ergötzt uns, denn es ist das Zeichen blühender Gesundheit; an der Nase aber können wir es nicht goutieren, und prangte sie im herrlichsten Kupferrot; es erinnert an den Alkoholisten. Man vergleiche ferner das Gelb einer Orange und das einer gelblackierten Holzkugel! In der Orange sehen wir sozusagen ganz Italien, wir vergegenwärtigen uns den würzigen Geruch, den erquickenden Geschmack, die Erinnerung an das Land, das uns von jeher in romantische Sehnsucht versetzte, die Holzkugel, obwohl die Farbe ganz dieselbe sein mag, erinnert uns höchstens an den Drechsler, der sie gedreht, und den Lackierer, der sie angestrichen hat. Auch nationale Denkrichtungen spielen mit. Dem Amerikaner gefällt ein blasser Teint besser als ein roter vollsaftiger, weil ersterer das Zeichen einer feineren Konstitution, höheren Bildung und Lebensstellung ist gegenüber der bäuerischen rohen Gesundheit. Daß die

Neger den Teufel weiß malen, die Indianer verächtlich vom Blaßgesicht sprechen, ist ebenso erklärlich. Oben sprachen wir von der Verachtung, welche die kaukasischen Völker der gelben Farbe zollen. Im Mittelalter mußten sie die Juden tragen als äußeres Zeichen ihrer allgemeinen Verachtung, und auf mittelalterlichen Bildern erschienen die Pharisäer und Schriftgelehrten durchgehends in grellgelben Gewändern. Damit kontrastiert in auffallendster Weise die Verehrung, welche die Chinesen dieser sonst so schnöde behandelten Farbe erweisen. Im Reich des Himmels ist Gelb die heilige Farbe — die gelbe Jacke ist die höchste Auszeichnung daselbst — warum? Man denke an das gelbe Gesicht der Mongolen!

In persönlichen, durch Schicksal und Erziehung aufgespeicherten Associationen wurzelt auch das Eigene des individuellen Geschmacks, über den bekanntlich nicht zu streiten ist, weil man, um ihn zu ändern, den Charakter und die Erfahrungen des Gegners ändern müßte. Montagne meint sogar, daß alle unsere Begriffe von Schönheit sich auf den ersten mächtigen Eindruck beziehen, auf den nachher die Seele jedes neue Bild schnell zurückführt. Dieser individuelle Geschmack geht sogar manchmal soweit, daß er Häßliches für schön ansieht, weil er damit irgend eine edle Idee verknüpft. Descartes sagte einmal, daß ihm ein schielendes Gesicht, namentlich beim weiblichen Geschlecht, keineswegs abstoßend erscheine, weil seine erste Liebe etwas geschielt habe, und Fechner, der doch Ästhetiker von Meisterschaft ist, bekennt, daß ihm das Froschgeschrei lieblich klinge „als Lebenszeichen des erwachenden Frühlings". Bei jedem mag freilich dieser schöne Gedanke nicht so durchschlagend wirken, um das Mißtönende des Froschkonzertes zu übertäuben. Eine Parallele hierzu ist der allgemeine Lobpreis, den die Alten dem Cikadengezirpe gaben. Homer spricht vom Lilienton (*ὄψ λειριοέσσα*) der Cikade und stellt ihn der Schönheit der Menschenstimme im Munde berühmter Sänger gleich (Ilias 3, 151. 152). „Voll von Honig werde der reizende Mund dir, o Thyrsis, denn du singst ja melodischer als die Cikade", sagt Theokrit und Anakreon singt ihr zu Ehren:

„Liebe schenkte dir Apoll,
Daß aus deinem zarten Busen
Ewig schön Gesang erscholl!"

Auch hier lag eine Gedankenverbindung zu Grunde. Man dachte die Grille als erdentsprossen (*γηγενής*), ohne Fleisch und Blut geboren (s. Platos Gastmahl 15).

Das gewaltig Ergreifende und feierlich Stimmende historischer Land-

schaften liegt gleichfalls in den Erinnerungen, nicht in dem natürlichem Eindruck. Die Weihe, welche die ideale Beziehung selbst dem für den Anblick Scheußlichsten und Abstoßendsten aufdrücken kann, zeigt sich vielleicht nirgends frappanter als in der Thatsache, daß uns das Kruzifix — den Juden ein Ärgernis, den Heiden eine Thorheit — ästhetisch schön erscheint. Wo die christliche Empfindung geschwächt ist, wie bei Goethe, kommt jenes Ärgernis und jene Thorheit wieder zum Durchbruch.

Diese stimmungsvolle Symbolik kennen die Künstler und nutzen sie reichlich aus. Richard Wagner z. B. schreibt als symbolische Kostümierung für Elsa vor „Ganz in Weiß". Siegfried trägt im Nibelungenlied weißes Gewand (von sneblancher varwe ir ros und auch ir cleit. v. 1610), Hagen und sein Bruder Dankwart erscheinen als Feinde Siegfrieds schwarz wie der Teufel (di degene von rabenswarzer varwe trugen richiu cleit v. 1623).

Das Schöne ist das Symbol des Geistigen, Erscheinung, Sicht-bar-, Greifbarwerdung des Idealen und nur darin liegt sein Wert, nur dadurch wird das Verständnis eines Kunstwerks, wird Ästhetik als Wissenschaft möglich. Nicht die Lieblichkeit der äußeren Form, noch die Zusammenstellung der Elemente in harmonischen Gruppen, noch ein sinnliches Reizmittel ist es, was uns im Kunstwerk entzückt, sondern die Tiefe der Bedeutung; „Gestalten einer höheren Welt suchen die Künstler durch sinnliche Darstellung näher zu bringen und durch die gegenwärtige Hülle reizen sie den sterblichen Blick, hindurchzuschauen nach dem ewigen Licht" (Solger). Darum muß sich auch der Künstler mit hohen Ideen befruchten, darum sinkt die Produktion gewaltig, sobald man sie als leeres Formspiel betrachtet und tiefen, namentlich religiösen Gehalt von ihr ausscheidet. Es kann darum nichts Schönes geben, das nicht wahr ist. Gemalte Lüge und geschminkte Lasterhaftigkeit, Verherrlichung des Schlechten, Erniedrigung des Edlen, so daß das Schöne nur in der formellen Behandlung liegt, giebt einen peinlichen Zwiespalt für die Seele. Insofern ist die Anschauung I im Recht. Damit aber ist nicht gesagt, daß alles Wahre sofort auch schön sei: das Wahre, die geistige Idee muß auch in sinnlich prächtiger Form sich manifestieren, und hier ist die wahre Seite von II zu sehen. Nur müssen beide Momente in innigster Einheit gefaßt werden. Form und Inhalt gehören zusammen, sie müssen in innigste Beziehung treten, die Idee muß sich ganz in die Form ergießen, mit ihr eins werden, so daß εἶδος = ἰδέα, Form = Gedanke wird, die sinnlichste Form den erhabensten Gedanken ausdrückt und so der spröde materielle Stoff mit

dem reinen Denken vermittelt und versöhnt wird. Damit dies möglich sei, muß die Idee, der Gedanke, überhaupt sinnlich darstellbar sein. Er muß vom idealen Standpunkt aus aber auch wertvoll sein, und so ergiebt sich im Verhältnis zum Wahren

III. Das Schöne als das concret erscheinende Bedeutsame.

Es entfällt also sofort aus der Kunst alles rein Verstandesmäßige, Abstrakte, Mathematische, wie auch das Häßliche, Unanständige, Ekelhafte. Je abstrakter, lehrhafter, beweiskräftiger ein Gedanke ist, desto unpoetischer ist er, je fruchtbarer für die Phantasie, desto künstlerischer. Das rein Gedankliche läßt sich höchstens in frostigen Allegorien zeichnen. Tieck führt in seiner „Gesellschaft auf dem Land" einen Maler ein, der die Kasus der Deklinationen malt und in Jesuitenkomödien treten thatsächlich der Dativ und Accusativ auf und preisen ihre Vorzüge. Der Maler Karstens hat sogar den Raum und die Zeit gemalt, auf welches Bild sich die Schillersche Xenie bezieht:

> Raum und Zeit hast du wirklich gemalt, es steht zu erwarten,
> daß man mit ähnlichem Glück nächstens die Tugend uns tanzt.

Empedokles hat seine Physik, Lucrez seine Abhandlung de natura rerum in Versen verfertigt, Comenius die Geschichte der Philosophie in Schulkomödien gekleidet, aber Dichtungen wird man solche versifizierte Prosa so wenig als die Memorialverse der Grammatiker nennen.

Häßlichkeit ist andrerseits nicht etwa bloß inkorrekte, fehlerhafte Darstellung einer Idee, so daß sie einzig der mangelhaften Form zur Last fiele; das Krokodil z. B., dessen Leib nur gemacht zu sein scheint, um dem ungeheuren Rachen als Träger zu dienen, erfüllt die Idee der Gefräßigkeit und Raubgier ganz gut, aber häßlich ist es dieser Idee selbst wegen, der sittlichen Bosheit halber, sonst würde man nicht einmal dem wohlfeilen Witz Voltaires ausweichen: „Das Schöne für das Krötenmännchen ist die Krötin." In der Beurteilung des Häßlichen sehen wir ein Hereinragen des Ethischen als Wertmessers der Ideen. Häßlichkeit ist sichtbar gewordene Schlechtigkeit. Doch ist diese Art von Häßlichkeit, die Darstellung des Nichtigen, Gräßlichen, diabolisch Unheilvollen da in der Kunst berechtigt, wo sie die häßliche Folie des Edlen ist; letzteres kann dadurch sogar zu hervorragender Geltung kommen. Die Häßlichkeit erster Art, die in schlechter Darstellung liegt, also das Inkorrekte, Verschwommene, Stümperhafte entsteht in der Kunst selbstverständlich nur invita Minerva und über dessen Nicht-

berechtigung ist kein Streit. So ergiebt sich eine inhaltliche Einschränkung für die Kunst.

Die Wissenschaft kennt diese Ausscheidung nicht, ihr Gegenstand ist in gleicher Weise das Erhabenste wie das Niedrigste, das Häßliche wie das Schöne; beides sucht sie zu ergründen und nach Gesetzen näher zu erklären. Daher ist ihr Gebiet, das Gebiet des Verstandes, unendlich weiter als das der Kunst, aber auch die Art der Behandlung ist eine ganz verschiedene. Die Wissenschaft operiert mit Begriffen, in denen die Besonderheit des Gegenstandes abgestreift ist, ihr kommt es nur auf die allgemeinen Gestaltungen und Gesetze an, denen alles Individuelle in seiner Vielgestaltigkeit sich beugen muß. Die Kunst dagegen hat es mit Anschauungen zu thun, die immer nur einen einzelnen konkreten Fall bieten. Die Wissenschaft umspannt mit den dünnen Riemen ihrer Definitionen das Karthago einer ganzen konkreten Welt, die Kunst kann nie mehr als ein kleines Bild geben, aber was die Wissenschaft durch die Weite ihres Umkreises voraus hat, ersetzt die Kunst durch lebendige Fülle und Tiefe. Indem der Künstler einen einzelnen Fall prägnant, inhaltreich und bedeutsam wählt, gewinnt das Kunstwerk doch eine Allgemeinheit auf anderem Weg als die Wissenschaft mit ihrer Systematik. Der Fall wird typisch, ein Fall für Tausende, das Kunstwerk wird eine Welt im Kleinen, es spiegelt wie eine Leibnizsche Monade das ganze Universum; ein echtes Kunstgebilde ist eine nie auszudenkende Quelle von Empfindungen und Betrachtungen über Welt, Geist und Leben. „Das Kunstwerk muß", wie Grillparzer sagt, „für den tiefsten Forscherblick noch nicht erklärbar und doch für das bloße Anschauen etwas, und zwar etwas Bedeutendes sein." Man vergleiche, um den Unterschied recht zu fassen, die Georgica Virgils oder Kleistens Frühling mit einem Lehrbuch der Agrikultur und Botanik, Shakespeares, Goethes Dramen, in denen die feinsten Analysen menschlicher Leidenschaften, der Eifersucht, Ehrsucht, Liebe, des Menschenhasses in frappanten Seelengemälden und Ereignissen geboten werden mit einem trockenen System der Psychologie oder einem Buch über Menschenkunde. Die Wissenschaft abstrahiert, die Kunst konkretisiert; in der sinnlichen Wahrnehmung liegt etwas für den Verstand Unergründliches und Unauflösliches, die lebendigen Farben der Empfindung faßt kein Begriff; derselbe enthält das Konkrete, nur wie ein mathematisches Symbol ein System von Zahlen oder Figuren darstellt oder wie ein Bankbillet, eine hypothekarische Verschreibung einen großen Komplex von Feldern, Häusern, Wiesen repräsentiert, andererseits giebt die Kunst, obwohl zunächst das Einzelne spiegelnd, auch Allgemeines. „Wer das Besondere hat, bekommt das Allgemeine

mit, ohne es gewahr zu werden, das ist die Natur der Poesie," sagt Goethe. Die Wissenschaft giebt im Großen das Kleine, die Kunst im Kleinen das Große. „Am farbigen Abglanz" hat sie das Leben.

Die Wissenschaft hat keine Grenze, sie zieht an der Hand des Satzes vom Grunde das ganze Gebiet des Seienden, ja des Möglichen in ihr Bereich, die einzelnen Wissenschaften hängen, wie ihr Gegenstand, das Universum, eng zusammen und schließen sich harmonisch aneinander und die Forschung geht ohne Abschluß von Jahrhundert zu Jahrhundert; die Kunst ist überall am Ende, jedes Kunstwerk ist ein Ganzes, eine Welt für sich und bedarf zum Verständnis keines anderen. Das Bezeichnende der Wissenschaft ist rastlose Forschung, das der Kunst sinnige Betrachtung. Schön poetisch hat diesen Gegensatz Viktor Hugo veranschaulicht, wenn er sagt: „Die Wissenschaft ist eine Leiter, die Poesie ein Flügelschlag"; ebenso Schopenhauer, wenn er die Wissenschaft dem brausenden Sturm vergleicht, der rastlos dahinrauscht ohne Anfang und Ende, die Kunst dem ruhigen Sonnenstrahl, der den Sturm durchschneidet, von ihm unbewegt, oder auch die Wissenschaft dem Wasserfall, die Kunst dem auf dem tosenden Gewühle stillschwebenden Regenbogen.

Weil Begriffe sich vollkommen mitteilen lassen, ist in der Wissenschaft das Geniale die Erfindung; ein neuer Gedanke ist eine neue Weltanschauung; aber sich aneignen und anderen mitteilen kann ihn dann jeder: in der Kunst ist der Gedanke, die Idee das Wenigste, hier fällt das Schwergewicht auf die Ausführung. Newtons, Eulers Differenzialgleichungen waren geniale Thaten, aber jetzt kann jeder Schüler sie lernen und anwenden; ein berühmtes Gemälde, eine Statue aber vollkommen nachzubilden, würde dieselbe geniale Fertigkeit erfordern. Darum veraltet kein wahres Kunstwerk, wenn der Stoff auch noch so oft behandelt wurde; die tausend Madonnen, Apollo-, Venusstatuen machen keine einzige überflüssig, falls sie wahrhaft künstlerisch sind, wogegen jedes bessere Lehrbuch die sämtlichen früheren antiquiert.

Damit ist nicht gesagt, daß Kunst und Wissenschaft sich feindselig gegenüberstehen. Die Kunst muß sich mit tiefen Ideen erfüllen und die Wissenschaft künstlerische Form annehmen. Denn „nur durch das Morgenthor des Schönen zieht man in der Erkenntnis Land" und vollendet ist der Lehrvortrag erst, wenn die Wissenschaft „der Schönheit zugereift, zum Kunstwerk wird geadelt sein" (Schiller). Das künstlerische Element ist in der Wissenschaft keineswegs gering anzuschlagen. Es zeigt sich in der Anordnung und Abrundung des Ganzen, in der anschaulichen Darstellung, in der reichen Verwertung von Bildern und Gleichnissen. Oft giebt ein schlagendes Bild,

ein treffender Vergleich eine bessere Erläuterung als eine lange trockene Abhandlung, und eine glückliche Satire und Travestie hat manche Theorie durch Lachen getötet, die zu widerlegen ein großer Aufwand von Weisheit nötig gewesen wäre. Wenn man daher von schönen Gedanken spricht, meint man nicht streng logische, methodische Gedanken, sondern Geistesblitze, die sich in Ahnung und Phantasie hüllen, die gleichsam noch mit einer sinnlichen Hülse verwachsen sind, welche der Phantasie Nahrung bietet. Mancher berühmte Philosoph verdankt seinen Ruhm mehr der einschmeichelnden Form als der Stichhaltigkeit der Gedankenbasis, Schopenhauer ist hier nicht der einzige. So spricht auch der Schachspieler von eleganten Zügen, schönen Problemkompositionen und betont hier das Kunstvolle, Feine gegenüber dem bloß Regelrichtigen, zum Sieg Genügenden.

Andererseits ist auch der wissenschaftliche Wert der Kunst nicht gering zu achten, ja in der Frage der historischen Priorität ist offenbar der Kunst der Vorgang vor der Wissenschaft zu geben. „Die Gartenbaukunst ist älter als der Ackerbau, Malerei älter als Schrift, Gesang als Deklamation, Mythe als Philosophie, Bildersprache als begriffliche Abstraktion" (Hamann). Poesie ist die Muttersprache des Menschengeschlechts, Philosophie nur „die dünne Wolke von Abstraktion, die über den duftenden Gewächsen des Gartens Gottes allmählich emporgestiegen und ohne diesen Garten nichts ist" (Herder). Die Eule der Wissenschaft nimmt, wie Hegel sagt, erst mit einbrechender Dämmerung ihren Flug; d. h. die Theorie hinkt dem Leben nach. Es gab bereits eine Unzahl Poeten und Kunstwerke, ehe eine Kunsttheorie versucht wurde, und auch dies konnte nur geschehen, indem der Philosoph das vorhandene Schöne zur Richtschnur seiner Deduktionen nahm. Die Poesie zeigt, „was erst, nachdem Jahrtausende verflossen, die alternde Vernunft erfand".

> Was hat ein Denker je ergründet und begründet,
> Das nicht ein Sehermund in Ahnung vorverkündet?
> Und welches Wissen ist nicht, Blasen gleich, zerronnen,
> Das nicht in Kunstkrystall Gediegenheit gewonnen?
> O Schönheit, bring es doch der Schwester Weisheit bei,
> Daß ohne dich ein Bild sie ohn' Erscheinung sei.
>
> Rückert, Weisheit des Brahmanen.

Stehen so Wissenschaft und Kunst in engem Kontakt, so ist doch eine Verwischung der Grenzen, die Eindrängung des Lehrhaften in die Kunst wie die Behandlung der ernsten Forschung als eines Spiels der Phantasie, wie es im modernen Feuilletonstil geschieht, von Übel. Wir haben jetzt viele solche Zwitterdinge zwischen Dichtung und Wissen-

schaft. Zu ihnen gehören vor allem die zahlreichen historischen, kulturgeschichtlichen, socialen, ja spiritistischen Romane und ditto Dramen. Das ist, wie alles Zwieschlächtige, eine krankhafte Erscheinung. Der Dichter, der Schauspieler soll nicht den Professor spielen. „Bilde Künstler, rede nicht! deine Rede sei Gedicht" mahnt Altmeister Goethe. Der Roman soll keine historische Lektion sein, sondern eine Lektion aus der ewigen Geschichte des Herzens. „Die Kunst lehre nur wie die Blume, die durch das Öffnen und Schließen ihres Kelches die Tageszeiten ansagt, nie werde ihr zartes Gewächs zur hölzernen Kanzel oder zum Lehrstuhl gezimmert und verschränkt" (Jean Paul). Es ist heutzutage Mode, die nötigen geschichtlichen, nationalökonomischen und sonstigen Kenntnisse, die man in der Konversation braucht, aus dem Zuckerwerk der Romanlitteratur zu beziehen; dazu brauchen dann nur noch die populärwissenschaftlichen Vorträge zu kommen, dann ist der alles wissende Faselhans fertig. „Ohne populäre Vorträge würde man an die Lösung solcher Fragen nicht herantreten; aber da erkennt man, wie leicht so etwas ist," sagt Wilhelmine Buchholz. Daß damit nur die Flitter der Forschung, die glänzenden Späne, die nebenbei abfallen, angeeignet werden, keineswegs aber das gediegene Gold der Wissenschaft, das „nur dem Ernst, der keiner Mühe weichet", sich erschließt, sehen solche Leute nicht ein. Einem harmonischen, ordnungsliebenden Charakter kommt solches Zwittertreiben abgeschmackt vor, an ihm ergötzen sich nur jene, die weder wahre Kunst noch wahres Wissen schätzen. Der Romanschreiber, der dem Schulmeister ins Handwerk pfuscht, ist gerade so widerlich wie der Professor, der mit schauspielerischen, theatralischen Gebärden, klingenden Phrasen um sich wirft. Wenn ich im Schauspiel bin, will ich nicht den Professor vom Katheder hören, und wenn ich bei einer ernsten Arbeit bin, ist mir der schönste musikalische Vortrag, dem ich sonst sehr gern mein Ohr leihen würde, störend. Beides setzt ganz verschiedene Stimmung, verschiedenes Interesse voraus.

Der eigentlich wissenschaftliche Wert, die Bereicherung des Denkens ist im echten Kunstwerk Nebensache. Prüften wir manche berühmte Dichtung auf ihren Gedankenwert, wir würden oft verwundert sein, wie nahe ihr Preis in der Wissenschaft dem Preis der Brombeeren auf dem Markt. Das Wie entscheidet, nicht das Was. Die feinsten Stimmungsbilder im Faust geben einen ganz unbedeutenden Denkextrakt. Die rührende Klage Grethens vor dem Marienbild, die Begegnung mit Bärbelchen spiegeln die einfachsten, banalsten Empfindungen und Erfahrungen eines verlassenen Mädchens; würde man den Inhalt trocken erzählen, würde es kein Mensch lesen, und nun erwäge man

die Wirkung der Verse! Was ist eine armseligere Trivialität als der Wert der Zeit und die Unmöglichkeit, die verlorene wieder zu erringen, und was thut der Dichter? Er stellt uns diese Wahrheit dar als schmerzliche Erfahrung eines ergrauten Sünders; er versetzt uns in eine stimmungsvolle Situation, eine Winterlandschaft in der Neujahrsnacht, und läßt Accorde aus der reinen, frohen Jugendzeit herüberklingen — durch die Auflösung als Traum wird das Gemälde noch poetischer — was ist doch aus der platten Alltagsweisheit im Zauberspiegel der Dichtkunst geworden! Wie wirkt doch jetzt der Gedanke so mächtig, den sonst jeder täglich mißachtet, eben weil er ihn nur als platte Moralweisheit kennt!

Den Anschauungs- und Gefühlswert der Gedanken zu entwickeln, das muß der Zweck sein, den der Dichter sich setzt. Auch ein banaler Gedanke wirkt machtvoll und ergreifend, wenn es dem Künstler gelingt, den ganzen Reichtum, den er für ein empfindungsreiches Gemüt besitzt, packend für das Auge, für die Phantasie herauszugestalten. Man blicke einem Bettelbuben Murillos ins Auge! Der unendliche Reichtum einer bei aller äußern Not sorglosen Kinderseele schaut uns daraus entgegen. Man lese ein Gedicht von Goethe oder Uhland, eines jener kleinen Stimmungsbilder, die nur leise einen fast unbestimmten Ton im Gefühlsleben anschlagen wie ein Gruß aus Waldesdunkel, Frühlingsweben! Es klingt entsetzlich matt, wenn wir den Inhalt, z. B. der Gedichte „Über allen Wipfeln ist Ruh" und „Tage der Wonne" prosaisch auseinanderlegen: die Stille des Waldes erinnert an die Stille des Todes, der Frühling bekundet sich in der Natur durch Anschwellen der Bäche, Begrünen der Matten u. s. w. Dadurch ist von der wundervollen Poesie der Originale nichts, aber auch gar nichts wiedergegeben, so wenig als jemand einen Begriff von Homer bekommt, wenn ich ihm die Kämpfe der Ilias inhaltsgetreu erzähle. Die Darstellung ist so gut wie alles. Aber die poesielosen Menschen, die von dem Eigenartigen des Kunstwerkes nichts verstehen, spüren stets nach dem haec fabula docet; schwimmt nun ein Gedanke in der Tunke von Versen, so halten sie ihn ohne weiteres für den eigentlichen Braten, und wer von Poesie gar nichts versteht, weiß wenigstens die Idee herauszuklauben als eine willkommene Rosine im Butterteig; oft ist freilich auch der Gedanke das einzig Wertvolle von dem Gebäck, aber nur bei schlechten Dichtwerken. Solche Leute sind die geborenen Allegoriensucher, Dichterzerfaserer, Shakespearomanen, Goethephilologen. Sie fragen wie jener Mathematiker nach dem Anhören der Phädra: „Was beweist dies?" Sie berechnen beim Betrachten der Peterskuppel die Tragkraft der Pfeiler und sind glücklich, bei der

Messung des vatikanischen Apollo den goldenen Schnitt bestätigt zu finden. Selbst Ulrici hat in seiner vielfach wertvollen Studie über „Shakespeares dramatische Kunst“ viel zu sehr philosophische Konstruktion getrieben bei einem Dichter, der alles aufs Aug' und Ohr gestellt. Was hat man von der Schönheit des Othello, Timon von Athen, Romeo und Julie für einen Begriff, wenn man weiß, daß das erste Stück die Eifersucht, das zweite den Menschenhaß, das dritte die unbesonnene Liebesleidenschaft zur Grundidee hat? Wenn eine Centralidee, eine Abstraktion den Hauptwert der Dichtung bildete, wäre wahrlich die Kunst leicht und jeder Professor könnte Dichter werden. Nicht, daß er hohe Ideen hat, sondern daß er dieselben zu klarer und vollendeter Anschauung bringt, macht den Künstler. Gerade wir, die den Gedanken in der Kunst so hoch gestellt, müssen andererseits Gewicht darauf legen, daß derselbe auch voll zur *Darstellung* kommt und der sinnlichen Erscheinung auch ihr volles Recht wird.

Gerade die Formkraft gebricht oft unsern deutschen Dichtern, und stehen wir hierin gegen die Romanen zurück, während hoher Ideenschwung dem metaphysischen Geist der Nordländer nicht so fern liegt.

Deutsche Dichter, im Gemüte
Hegt ihr oft gar schöne Fülle,
Leider daß nur aus der Hülle
Meist verkrüppelt kommt die Blüte.
Dann spricht wohl des Lesers Güte:
Dieses war doch gut gemeint,
Wenn es auch nicht rund erscheint.

Laßt vom Beifall fauler Richter,
Schaffende, euch nicht bethören!
Grundstein zwar ist der Gehalt,
Doch der *Schlußstein* die Gestalt.
Keine Kunst ist's, Geister los zu lassen,
Kunstgerecht sie binden ist die Kunst.
Rückert.

Man sehe nur, wie ein wahrer Künstler eine Idee bis in ihre feinsten Verästelungen ausprägt, man studiere Dürers, Hogarths Kupferstiche, wo im unscheinbarsten Beiwerk Bedeutungsvolles gegeben wird, das die Hauptidee illustriert, und man wird Schwinds Wort verstehen: „Das *Ganze* ist das Kunstwerk.“

(In der Sammlung des Grafen von Schack ist ein Bild von Schwind, das mir eines seiner schönsten Bilder dünkt, obwohl das Sujet das einfachste ist, was sich denken läßt. Ein Kind ist eben erwacht und blickt halb angekleidet zum Fenster hinaus, um das Wetter zu erkunden. Die Einrichtung des Zimmers ist so einfach wie möglich, das Gesicht des Mädchens, der einzigen Person im Zimmer, nicht einmal sichtbar, und doch ist der Gesamteindruck des altväterlichen Gemachs: die grünen Vorhänge, die Pendule, der Alkoven, die Kommode, alles so stimmungsvoll, daß es uns anweht wie lang entwöhnte Erinnerung der Kindheit.)

Bourget sagt von der scheinbar so einfachen Erzählungsweise Lafontaines: „Das Talent des Schriftstellers ist die Kunst des Details. Mit einem gut placierten Adjektiv kann eine Vision an uns herantreten, so ungemessen, so tragisch und grandios, wie wenn der Dichter einen Haufen Metaphern verschwendet hätte." Darum ist in der Dichtung jedes Wort, jede Satzstellung so wichtig; daher festes Metrum, Reime, sogar die Silben werden abgemessen. Man ändere ein bezeichnendes Wort und der Duft ist dahin; man gebe einen Witz in einer schlechten Form und er ist in seiner Wurzel vernichtet. Daher gab jener Witzbold, der ein geistreiches Bonmot einem Dummkopf, der einmal brillieren wollte, verkauft hatte, gern das Geld zurück, als er diesen die schöne Geschichte so erbärmlich zerzausen hörte. „Da hast du dein Geld wieder und laß mir meine Geschichte!" Denn jener Stümper hatte ja eigentlich nichts gekauft; er wußte nur den Inhalt, aber die Darstellung, den Vortrag konnte er nicht kaufen. Jouberts Bonmots: die Zeit und die Wahrheit sind Freunde, und: Gott hat der Zeit befohlen die Unglücklichen zu trösten, sind hübsche Sinnsprüche, aber nur in dieser künstlerischen Form; die zu Grunde liegende Wahrheit ist banal. Daher das Störende der Improvisationen; daher verlieren Dichtungen so sehr in der Übersetzung, es sei denn, daß sie dichterisch wiedergeboren werden wie Homer durch Voß, Shakespeare durch Schlegel. Ein wissenschaftliches Werk verliert dagegen übersetzt so gut wie nichts, denn die Verständlichkeit der Gedanken ist hier die Hauptsache, der Stil, die Form fällt für die Belehruug nicht besonders ins Gewicht. Wissenschaftliche Werke können durch Tiefe und Gewicht der Gedanken auch beim Mangel an Schönheit und Form, ja selbst an Klarheit, großen Ruhm und hervorragende Bedeutung gewinnen; man denke an Heraklit, Hamann, Jakob Böhme u. a.; die Kunst aber ist eine Formenmacht und selbst Schöpfungen wie Dantes göttliche Komödie, Goethes zweiter Teil des Faust verdanken ihren Ruhm nicht den tiefsinnigen Gedanken und Allegorien, die man in sie hineingeheimnißt, sondern den unvergleichlichen Formschönheiten, die sie bei aller Ideentiefe in reichem Maße besitzen. Beide Werke sind Meisterwerke nicht wegen, sondern trotz ihrer Rätsel. Das geheimnisvolle Dunkel, das sich um Unverständliches breitet, bringt nur Kinder zum Staunen; wenn man über den Sinn eines Kunstwerks nachgrübeln muß, so erschwert dies stets den ästhetischen Genuß. Wir wollen vom Dichter Klarheit; er darf sich nicht mit Sancho Pansa trösten: „Gott versteht mich." Die Kunst kennt keine Geheimnisse, sie sagt alles und behält nichts bei sich; sie ist eine Tochter des Lichts, die über alles hellen Tag verbreitet bis zur Greif-, Tast-, Sicht-, Hörbarkeit. Damit

ist nicht gesagt, daß jedes Quentchen der Idee bis zum letzten Tropfen ausgequetscht werden solle, wie es in den landläufigen Poststuben-, Tauf-, Hochzeitbildern geschieht, wo uns der armselige Gedanke mit plumper Aufdringlichkeit nach allen Seiten unter die Nase gerieben wird. Etwas Ahnungsvolles, Dämmerhaftes muß der Phantasie noch bleiben: daher Lessing den Künstler mahnt, nicht den Höhepunkt, die Akme einer Handlung, sondern eine Stufe tiefer zum Vorwurf der Darstellung zu nehmen. Vom echten Kunstwerk muß das Wort, das Descartes von Gott gesprochen, gelten: „Ich kenne ihn, könnte ihn aber noch unendlich mehr kennen lernen. Daher ist in der Kunst die Darstellung die Hauptsache, das Können, nicht die Absicht; diese wiegt schwer in der Ethik, in der Kunst gilt sie nichts. Der schlechte Künstler ist, wie Richard Wagner treffend sagt, das Gegenteil von Mephisto, der stets das Böse wollte und doch das Gute schuf. In der Kunst handelt sich's ums Können, nicht ums Wollen, hier am wenigsten gilt der Grundsatz: ut desint vires, tamen est laudanda voluntas.

Und andererseits ist ein Kunstwerk noch nicht wertlos, wenn die Idee verfehlt, z. B. unsittlich ist; es giebt ganz hervorragende Kunstwerke, deren Inhalt, Tendenz wir teilweise tadeln müssen, die uns aber wider Willen entzücken. In der Wissenschaft umgekehrt fällt eine Theorie sofort, wenn ihr Grundprinzip falsch ist, da kann die schönste Darstellung nichts ersetzen. Daher ist auch das Paradoxon Lessings: Wäre Raphael nicht ein großer Künstler gewesen, wenn er zufällig ohne Hände geboren worden wäre? ganz verkehrt. Ohne Werke, ohne Ausbildung giebt es keinen Künstler. Das Vollkommene ist in der Kunst erst erreicht, wo Einheit von Idee und Form herrscht ohne Bruch und Rest. Die Alten waren darin Meister. Der Gedanke tritt immer rein und schön hervor; ihnen kam es nicht in den Sinn, ein Schriftwerk als an und für sich schön losgelöst von dem, was in ihm zum Ausdruck kommen sollte, zu denken, seine Schönheit mußte ganz und gar nur in dem vollendeten Ausdruck des Inhaltes liegen. Das rechte Wort am rechten Platz! Nichts, was für sich die Aufmerksamkeit in Anspruch nahm, wodurch die Einheit des Ganzen zerstört und der Blick von dem eigentlichen Thema abgelenkt wurde. Jene moderne Trennung und Isolierung der Form, wie sie Herbart lehrte, wäre ihnen unverständlich gewesen. Im Mittelalter tritt die Idee oft nicht rein hervor, wir sehen hier das starke Ringen mit der Form; treuherzig naiv kommen uns oft diese Darstellungen vor wie das Stottern eines Kindes, das aber, weil von einem Kind, doch lieblich klingt. In neuerer Zeit ist das Überwiegen des Gedankengehaltes

auf Kosten der Form sehr häufig. Klopstock merkt man den gelehrten Grammatiker auch in der Poesie deutlich an und in Lessings Dramen tritt das Gedankenschema stark pointiert hervor, die Figuren sind zu sehr „in Kleider gesteckte Thesen", selten lebensvolle Individualitäten, seine Fabeln vollends sind gar keine Dichtungen, sondern der prosaische Niederschlag der echten Fabel. Herder hat mit Recht hervorgehoben, daß Äsop in seinen Fabeln immer von einem wirklichen Vorfall ausging, worin seine Anschaulichkeit und Naivität gründe, während Lessing einen abstrakten Satz voranstellte und dazu eine Geschichte ersann, daher das Grübelnde und Doktrinäre bei ihm, die Abstreifung des poetischen Gewandes, die epigrammatische Kürze und Schmucklosigkeit. Die Fabel soll aber kein Katechismus sein; wenn sie auch der „Rain zwischen Philosophie und Poesie" sein mag, gehört sie doch immerhin der Kunstdichtung an. Zu den Gedankendichtern gehört auch Schiller, daher ist er Meister im Lehrgedicht, freilich einer etwas diskreditierten Kunstgattung. Das monströse, in der Disposition äußerst lose Gedicht: „An die Künstler" wird mit Vorliebe in höheren Schulen als Expositionsmuster gewählt, ein Zeichen, wie geschmacklos bei uns Poetik vorgetragen wird; man sollte es lieber als Muster, wie man nicht dichten solle, vorzeigen. Wenn Schiller meint, dieses Gedicht werde um deswillen nicht schlechter sein, durch das es mehr ist als ein Gedicht, so ist dies eine bedenkliche Rechtfertigung; ein Gedicht soll eben ein Gedicht sein, nichts anderes. Man kann auch in der Poesie nicht zweien Herren dienen.

In der Musik hat namentlich Beethoven der gedanklichen Charakteristik vielfach Opfer auf Kosten der musikalischen Schönheit gebracht, weit weniger Wagner, dem dies gewöhnlich zum Vorwurf gemacht wird. In der Malerei und Skulptur wurde hierfür die Allegorie geschaffen, der wir jedoch ein besonderes Kapitel widmen müssen.

Das entgegengesetzte Extrem ist Formschönheit bei geringem geistigen Gehalt. Diese Schönheit ist aber keine richtige Schönheit, weil bloß äußerliches Ornament, nicht einem gediegenen Inhalt entspringend. Von einem Stilistiker dieses Genres sagt Jean Paul: „Wie erkältet oft Sturz mit dem Glanz einer herrlichen Prosa, die aber keinen neuen Geist zu offenbaren, sondern nur Welt- und Hofwinkel zu erleuchten hat: Wo man nichts zu sagen weiß, ist der Reichstags- und Reichsanzeigerstil viel besser als der prunkende, gekrönte, geldauswerfende, der vor sich her ausrufen läßt: Er kommt!" Dergleichen nimmt sich aus wie ein Kindersingspiel, instrumentiert mit allem Prunk der großen Oper. Besser Gold in der Erzstufe als Talmi, das sich zu Gold aufbläht. Die Form soll nicht ein Kleid sein, das bloß äußerlich einer

Idee umgeworfen wird, sondern der Leib, den die Idee als die Seele sich selbst baut und in dem sie ihr ganzes Sein erschöpft und zur Anschauung bringt. Die richtige Form ist das erscheinende Wesen selbst.

Nicht der Masse qualvoll abgerungen,
Schlank und leicht wie aus dem Nichts entsprungen
Steht die Form vor dem entzückten Blick.
Alle Zweifel, alle Kämpfe schweigen
Vor des Siegers hoher Sicherheit;
Ausgestoßen hat sie jeden Zeugen
Menschlicher Bedürftigkeit.

Eine Vieldeutigkeit und Mißverständlichkeit ist immer ein Zeichen, daß der Stoff nicht ganz von der Form überwunden wurde. Beim echten Kunstwerk ist davon nichts vorhanden. Wenn Fritz Mauthner meint, ein Knabe mit einem Pfeil, könne ebensowohl ein spielendes Kind, wie einen Amor oder einen Engel des Todes vorstellen, so ist das eine absurde Behauptung. Die Naivität des spielenden Kindes, die Lüsternheit des Liebesgottes und der andachtselige Ausdruck eines Himmelsboten können nun und nimmer in einem und demselben Kunstwerk dargestellt werden; auf den ersten Blick muß man diese Bedeutung unterscheiden können. Ebenso oberflächlich ist Hanslicks Phrase: das Duett im Fidelio „O namenlose Freude!", das die Wonne der nach namenlosen Qualen vereinten Ehegatten ausdrückt, könnte ebensogut von Pizarro mit dem Text: „Er soll mir nicht entrinnen" gesungen werden und im Allegro der Ouverture zur Zauberflöte könnte man sich ein Konzert zankender Handelsjuden vorstellen. Solche Gedanken kennzeichnen den Formalisten in seiner ganzen Nichtigkeit. Da ist freilich alles bei allem möglich und Kunstwissenschaft wie die Kunst selber Willkür und Rätsel zugleich.

Der Gedanke ist nicht das caput mortuum, sondern die Seele des Ganzen, aber die Kunst giebt ihn nicht in schroffer Nacktheit, sondern farbenreich in freundlichem Gewand, umflossen von Anmut. Oft ist gerade bei der höchsten Spekulation ein phantasievolles Gleichnis die einzige Errungenschaft. So sagt Herder:

„Flieht, ihr meine Jugendträume,
Flattert, leichtbeschwingte Reime
In mein frohes Jugendland,
Wo ich unter dichten Bäumen
In der Muse sel'gen Träumen
Wahrheit suchte, Bilder fand."

Das eben ist der Vorzug des Schönen: das Bezaubernde und Erhebende des bloßen Anblicks, während die Wahrheit uns oft streng und kalt, die Tugend bitter und mühvoll anblickt und dadurch bei aller Größe ein niederdrückendes Gefühl erweckt.

Es giebt eine liebliche Legende von einer christlichen Jungfrau, der heiligen Dorothea, die zum Martertod geführt den noch heidnischen Theophilus tröstete mit der Hoffnung des himmlischen Wiedersehens. „Gieb mir ein Zeichen dieses Glückes aus deinem christlichen Paradies, daß ich daran glauben kann!“ flehte der Jüngling und Dorothea versprach es. Kurz nach ihrem Heldentod erschien sie ihrem Geliebten in verklärter überirdischer Erscheinung, und in einem wunderbar geformten Körbchen bot sie ihm Blumen und Früchte von noch nie gesehener Schönheit als Pfänder der himmlischen Herrlichkeit. Theophilus nahm die Taufe an und endete bald als überzeugter christlicher Martyrer. So erscheint auch die Kunst als „das Mädchen aus der Fremde“ den Sterblichen und bietet „dem Blumen, jenem Früchte“ zum Zeugnis und zur Beglaubigung eines höheren idealen Reiches. Und darin liegt auch das Sieghafte und Begeisternde, das die Kunst als Offenbarung des Ewigen besitzt. Wohl ist die Wahrheit höher und wichtiger, aber sie ist schwer zu fassen und bittere Zweifel quälen auch den größten Denker; wohl kommt die Religion dem innersten Streben der Seele nach Friede und Erlösung entgegen, aber ihr Trost ist nicht fühlbar, ihre Verheißungen beziehen sich auf ein künftiges Leben, sie müssen geglaubt werden; nur die Schönheit giebt ihre Kraft in seligem Genuß unmittelbar kund. Diese Offenbarung des Göttlichen und Wahren läßt sich nicht wegdisputieren, nicht leugnen, und selbst der Freigeist, der das Göttliche in Geist und Herz als Täuschung verlästert, steht betroffen vor der Geistesmacht des Schönen und muß widerwillig bekennen: „Wer kann eine Madonna von Raphael, eine Messe von Palestrina widerlegen?“ Damit muß er doch auch unwillkürlich Zeugnis für die Kraft ablegen, die diese Werke inspirierte, wie er auch zugeben muß, daß „nur auf religiösem Boden das Höchste der Kunst entsproß“ (Vischer). Gerade diese sinnlich überwältigende Kraft, die dem Schönen eigen ist, läßt es zu einem mächtigen Faktor auch für das sittliche und religiöse Leben werden, wie es auch von den Religionen, am meisten von der katholischen, verstanden wurde, und wenn der Philister und der Puritaner verächtlich spricht:

„Der mag wohl zu entbehren sein,
Der bunte Trug, der leere Schein!“

so erwidert die Kunst:

Doch ich bin hier ins All gestellt
Als Zeuge einer bessern Welt,
Für Augen, die vom Erdenlauf
Getrost zum Himmel blicken auf,
Und in der Dünste trübem Netz
Erkennen Gott und sein Gesetz.

Drum wühle du, ein andres Schwein,
Nur immer den Rüssel in den Boden hinein
Und gönne dem verklärten Blick
An meiner Herrlichkeit sein Glück.

Während sonst das Sinnliche als das verächtlichste Attribut des Menschen gilt, als Zeichen seiner Inferiorität, Schwachheit und Hinfälligkeit, zeigt die Kunst, daß in ihm doch auch ein Vorzug des Menschen selbst vor vorgezogenen Geistern gegründet liegt: „Die Kunst hast du, o Mensch allein!“ und mit Rücksicht auf diese Vollkommenheit können wir in Abänderung des bekannten Terenzischen Spruches mit Stolz sprechen: homo sum, non omne divinum a me alienum puto.

Die Allegorie.

Die Allegorie stellt sich die Aufgabe, das eigentlich Undarstellbare, rein Abstrakte, auf einem Umweg doch zur Anschauung zu bringen, es so für die Kunst zu retten.

Auch das Geistigste hat doch Beziehungspunkte zum Sinnlichen, es lassen sich Vergleichungspunkte statuieren, die wenigstens eine Seite desselben veranschaulichen. Ohne dies wäre schon die Sprache unmöglich. Wenige denken daran, daß die wichtigsten geistigsten Bezeichnungen z. B. vortragen, ausdrücken, feststellen, übersetzen, überzeugen u. s. w. verblaßte Metaphern sind, und daß den abstraktesten Wörtern doch eine sinnliche Folie zu Grunde liege.

Die Allegorie ist nun die Verknüpfung eines abstrakten Begriffs mit einem konkreten sinnlichen Objekt, mit dem es ein tertium comparationis, einen Vergleichspunkt gemein hat. Wenn die Gerechtigkeit mit der Wage in der Hand abgebildet wird, so ist damit das Hauptmoment des Begriffs: das sorgfältige Abwägen der Streitpunkte, welches Wort wir ja auch sprachlich in geistigem Sinne nehmen, treffend veranschaulicht. Durch die Beigabe des Schwertes ist auch das andere Attribut des Rechts, die machtvolle Geltendmachung des gerecht Befundenen angedeutet. Sinnvoll würde die Statue die Wage in der Rechten, das Schwert in der linken Hand tragen; dadurch wäre angedeutet, daß nicht Gewalt vor Recht gehe, sondern die Gewalt nur die Durchführung des Rechten bewerkstellige. Aber hier treffen wir gleich auf einen empfindlichen Makel dieser Kunstgattung: das Schwert kann man nur mit der Rechten führen. Es bleibt also nur die Wahl zwischen zwei Fehlern, der Scylla der Rechtshintansetzung, die meist von den Künstlern vorgezogen wird, und der

Charybdis der Unnatürlichkeit, welche Fehler aber dadurch unvermeidlich werden, daß das Kunstobjekt nicht adäquate Darstellung seiner Idee ist. Noch unglücklicher ist die Binde vor den Augen, welche die Unparteilichkeit vorstellen soll. Aber die Gerechtigkeit muß doch auch scharf sehen und die Augen aufmachen, um richtig urteilen zu können! Eine blinde Gerechtigkeit ist eine verhängnisvolle Repräsentation rechtlicher Ordnung. Ähnlich roh ist bei indischen Götterstatuen die Symbolisierung der Weisheit durch Aufsetzung eines Elephantenkopfes auf einen Menschenleib. Auch der klügste Elephant ist noch nicht so weise als der dümmste Malaye! Aber Weisheit und Adel in das Menschenantlitz zu legen, ist eben Vorzug einer fortgeschrittenen Kunst und der Allegorie, namentlich dem religiösen Symbol ist vor allem Verständlichkeit, wenn auch in plumpster Form die Hauptsache. Der Lotosstengel als Tragsäule ist als naturwidriges Symbol schon erwähnt. Auch das Janushaupt mit dem doppelten Gesicht gehört hierher als Sinnbild der nach Vergangenheit und Zukunft gerichteten göttlichen Vorsehung. Wenn Fechner in seiner „strapelia mixta“ vorschlägt, die Kirchen in parabolischer Wölbung mit Altar oder Kanzel als Brennpunkt zu bauen, um so der Idee Ausdruck zu geben, daß alle Gedanken, alle Ausstrahlungen der Seele hier auf das Unendliche gerichtet sein und umgekehrt kein Strahl in der Seele sei, der nicht vom Unendlichen ausgegangen, so hat er die rein mathematische Bedeutung der Parabel im Auge und verkennt völlig die praktischen Zwecke des Gotteshauses schon durch die Konsequenz, daß die Kirche dann nach außen offen sein müßte, weil die Parabel keine abgeschlossene Figur ist.

Eines der schlimmsten Dinge der Art ist die Allegorisierung der Keuschheit auf einem Bild der Heiliggeistkirche in München. Die Keuschheit als Jungfrau mit verhülltem Gesicht (also gerade das Sprechendste, das Antlitz wird zu Gunsten einer Abstraktion verleugnet!) tritt einen schönen Knaben (Amor mit dem Pfeil) mit Füßen! Diese scheußliche rohe Mißhandlung eines Kindes soll uns Sinnbild einer hohen, entsagungsvollen Tugend sein! Ich frage jeden, ob er den Widerwillen gegen das, was sich dem Auge bietet, so weit überwinden kann, um den Sinn der abgeschmackten Handlung zu fassen und sich dadurch gehoben zu fühlen. Das führt auf eine gefährliche Klippe der Allegorie. Der Gedanke ist nur äußerlich wie eine Etikette angeklebt, die Idee schlottert an dem Sinnbild herum, wie ein schlecht sitzendes Gewand; so gleicht die Allegorie jenen alten Figuren, denen Zettel aus dem Mund hängen, die ihren Charakter andeuten. Der Gedanke ist nicht die leibgestaltende Seele der Erscheinung, sondern

wird einem bereits fertigen aber in seiner Eigentümlichkeit abgetöteten Gegenstand gleichnisweise wie ein Zettel angeheftet, oder in ihn versteckt. Damit hängen weitere Mängel zusammen: 1. Da das eigentliche Wesen des allegorischen Gegenstandes Nebensache ist und derselbe nur Stützpunkt und Postament eines fremden Gedankens ist, so erscheint dasselbe und muß sogar relativ unbedeutend erscheinen, der Schwerpunkt und alles Licht ruht auf den Symbolen als Ausdrucksmitteln des Geistigen; daher die schablonenhaften ausdruckslosen Gesichter der Personifikationen von Städten, Nationen, der Bavaria, Germania, Roma u. s. w.; daher das Schattenhafte der Grazien, Musen, Nymphen, Engel, Teufel. Die allegorischen Figuren haben keine Individualität, sie drücken nicht ihr eigenes Innere aus, sondern das eines fremden Wesens, ja oft nur einer Eigenschaft. 2. Ein weiterer mehr oder minder allgemeiner Fehler der Allegorie ist die Willkürlichkeit und Schwerverständlichkeit, denn der Sinn liegt nicht in der natürlichen Erscheinung, sondern muß durch die Krücke einer Reflexion erst gefunden werden, ist oft nur Sache der Konvention und verlangt mythologische, historische, religiöse Kenntnisse; für den Ungelehrten ist er vielfach überhaupt unergründlich. Vergl. die Mystik der Prophetien und der geheimen Offenbarung Johannis. Wenn Raphael auf Overbecks „Triumph der Religion in den Künsten" mit einem weißen Mantel bekleidet erscheint, so muß ich an die Symbolik der weißen Farbe denken, um die Bedeutung des Kleidungsstückes zu finden. So kann das Unbedeutendste, an dem man einen tiefen Sinn nicht vermutet, am allegorischen Bild zum Geheimnis werden und der Hauptgenuß ist dann die Auflösung all der Rätsel, die der Künstler hineingelegt hat, also eine reine Verstandssache. Raphael malte die Theologie als eine „Disputa" von Theologen und Laien über das Mysterium des Altarsakramentes, die Philosophie als eine Versammlung von Philosophen; aber das eigentliche Thema konnte selbst Raphael, wie auch Kaulbach in seinem Zeitalter der Reformation, nicht darstellen; denn von einer Versammlung genialer Männer ist doch nicht das bloße Zusammensein, sondern die Unterredung wichtig; diese aber kann nicht gegeben werden. Solche Gemälde wirken mehr durch die Assoziationen und Erinnerungen, die der Zuschauer daran knüpft, als durch den sinnlichen Eindruck. Es bleibt etwas Inadäquates zwischen Idee und Form, ein starker Rest zwischen Wille und That. Das Angenehmste davon ist noch das Wiedererkennen der dargestellten Persönlichkeiten, das Bild wird interessant statt schön.

Besser hat Raphael die vier Fakultäten allegorisiert; ich kann sie nicht besser erklären als mit den meisterhaften Versen eines deutschen

Dichters, Johannes Schrott (siehe dessen Liedsammlung „Die Bienen“ bei Huttler in Augsburg).

a) Die Theologie:

Wie eine Himmelsblume voll von Düften,
Ein sanft'res Frauenantlitz sahst du nie,
In Engelsmitte thront Theologie
Mit Augen, gleich als ob sie sinnend prüften.
Des Glaubens weißer Schleier spielt in Lüften
Ums Haupt ihr. Mit der Liebe Rot ist sie
Umkleidet, während niederfällt zum Knie
Der Hoffnung grüner Mantel von den Hüften.
Mit einer Hand hält sie das ewige Buch,
Indes sie mit der andern zeigt zur Erden,
Als wenn sie bannen wollte jedes Flehen.
Wirst du mit anderm lieblichern Gewand,
O Wissenschaft, nun wagen den Versuch
Um diesem schönen Bilde gleich zu werden?

b) Philosophie:

Auf einem Marmorstuhl sitzt sie und denkt,
Das Haupt umfängt ein leuchtend Diadem,
Darunter wie ein folgerecht System
Der Haare schöner Fluß sich niedersenkt.
Ihr Kleid ist mit dem Schmuck des All beschenkt,
Mit Sternen, Tieren, Blumen angenehm,
Doch prangt sie eitel nicht mit alledem
Die ihren Blick ins Reich des Geistes lenkt.

c) Die Poesie.

Von menschlich schönen, göttlich hohen Dingen
Ist tief erregt ihr schönes Angesicht.
Begeistrung blickt der Augen klares Licht
Und reine Lüfte schlagen ihre Schwingen.
Lorbeerbekränzt liegt in geflochtnen Schlingen
Das Haar und flattert wild im Winde nicht.
Der weise Mund läßt ahnen, was er spricht
Und was er kann, wenn er sich öffnet, singen.
Die Knie nicht, gekreuzt sind nur die Füße,
Der Tausch von rechts und links ist so geschehen,
Daß wohl so schöner Wechsel gelten müsse.
O Dichter laß, vermagst du recht zu sehen,
So schöngesetzte, holdverschränkte süße
„Versfüß' und Reim'“ in deinem Lied erstehen!

d) Justitia.

Gleichmütig ernst, nicht herzlos, doch besonnen
Kehrt sie die Augen, furchtlos, unbedroht,
Nur auf die That, die ihrem Blick sich bot.
Den manche flieht, dem keine noch entronnen.

Ist ein Gewebe stark, ist's fein gesponnen
Von schlechtem Weber, lebend oder tot,
Sie legt ihm auf die Wag' ein rechtes Lot
Und giebt ihm seinen Lohn, den er gewonnen.
„Doch, warum thronst du hier auf Wolkenmassen?
Bist du Asträa, die längst heimgekehrt
Von dieser Welt, wo dich die Menschen hassen?
Sind heut auch deiner nicht die Menschen wert,
Daß du nur willst im Äther blitzen lassen,
Im Lande der Gerechtigkeit, dein Schwert?"

(Die Dichtungen Johannes Schrotts, dieses formgewandten und gedankentiefen Meisters, sind allen zu empfehlen, die edle Kost phrasenhafter Erotik vorziehen.)

Schön ist in Camoëns Lusiaden die Personifikation der Flüsse Ganges und Indus:

„Tropfen sinken nieder aus dem grauen
Gehaar und fließen um die Körper ab,
Die schwärzlich braun die fremde Herkunft zeugen,
Und wo die Bärte starr herniedersteigen.
Um beider Stirne waren Zweig' und Ranken,
Sonst nie gesehen, kränzend hingeschlungen
Und deutlich schien des einen Schritt zu wanken,
Als sei er weiter noch herbeigedrungen.

Soll die Allegorie gelingen, so muß sie die angeborenen Fehler möglichst zurückdrängen; sie muß verständlich sein, die Bedeutung muß anschaulich hervortreten und nicht mit anderen Bestimmungen in Widerspruch geraten; solche treffliche Allegorien sind außer den eben beschriebenen Raphaelschen Figuren Michel Angelos vier Tageszeiten, wo die Figuren sehr stimmungsvoll gewählt sind, Guido Renis Aurora, Kaulbachs Sage, Schillers Mädchen aus der Fremde, über dessen Bedeutung man jedoch viel herumgegrübelt hat, seine „Teilung der Erde" u. a. auch folgendes reizende Gedicht Rückerts:

1.

Phantasie, das ungeheure Riesenweib, saß zu Berg,
Hatte neben sich zum Zeitvertreib Witz, den Zwerg,
Der Verstand
Seitwärts stand,
Ein proportionierter Mann
Sah das tolle Spiel mit an.

2.

Phantasie sich halben Leibs zum Himmel hob, einen Stern
Faßte sie und schwang ihn, daß er Funken stob, nah und fern

Fiel der Witz
Wie ein Blitz
Drüber her und faßt den Schein
In die kleine Tasche ein.

3.

Phantasie zur Wolke, die vorüberflog, streckt die Hand,
Sich die Wolke purpurn um die Schultern zog als Gewand,
Witz versteckt
Drunter steckt,
Wie sich nur ein Fältchen ruckt,
Witz daraus mit Lachen guckt.

4.

Phantasie mit Donnersturm thut auf den Mund,
Schweigt die Riesin, thut sogleich der Zwerg sich kund,
Pfeift und summt.
Der Verstand
Hält nicht stand,
Geht und schreit: Das mag ich nicht,
Denn das sieht wie ein Gedicht.

Prachtvoll ist Goethes allegorische Vergleichung Mahomets mit einem Gebirgsbach in „Mahomets Gesang“. Schlechte Allegorien sind Stucks „Krieg“, Hermine Preuschens Mors imperator und Regina Vitae. Ein Gerippe, das an einem Sessel rüttelt, soll die unheimliche Macht des Todes ausdrücken? Und das nach den herrlichen Totentanzmotiven Holbeins, Rethels und Kaulbachs? Und gar Stucks Eroberer! „Gleichgültig schreitet der Eroberer über die Leichen Tausender hinweg.“ Das ist ein dichterischer Gedanke, kein malerischer. Buchstäblich dargestellt wird er abgeschmackt. Wie anders hätte ein Maler der Renaissance die Idee gezeichnet! Die Gestalt des Kriegsgottes mit Fackel und Schwert an der Spitze eines Heeres, ringsum ein Leichenfeld, im Hintergrunde brennende Saaten, rauchende Dörfer, etwa nach Homers Ilias 20, 51:

„Ares brüllte voran, dem düsteren Sturm vergleichbar,
Laut von der obersten Höhe der Stadt anmahnend die Troer.“

Etwas edler hätte Stuck auch die Hauptperson nehmen sollen, nicht mit solch brutaler Gemeinheit. Denn „der Krieg auch hat seine Ehre“ als Bewährer edler Manneskraft, heroischer Aufopferung, auch sittlicher Größe: Ares war keiner der geringsten Götter, sogar Aphrodite, die schönste Frau des Olymps, wurde ihm zur Gemahlin gegeben und beide erzeugten die Harmonia, denn auch Ordnung entsprießt nur dem mühevollen Ringen und Streben!

Sehr weit hergeholt und dem eigentlich musikalischen Zweck fernliegend ist auch die symbolische Verwendung der Hörner in Nicolais

„lustigen Weibern“ zur Andeutung des „Hörneraufsetzens“, wie es der liederliche Fallstaff gern eifersüchtigen Ehemännern bereitet. Solche Effekte errät niemand, und wer sie weiß, den lassen sie kalt.

Makarts „fünf Sinne“ sind viel zu roh und äußerlich.

Von der künstlerischen Allegorie unterscheidet man noch das Symbol (von συμβάλλειν, Zusammenwerfen zweier verschiedenen Dinge), das ein bloßes einfaches Zeichen ohne künstlerische Bedeutung ist, z. B. ein Dreieck für die Dreieinigkeit, ein Anker für die Hoffnung. Es ist gewöhnlich aus dem naiven, namentlich religiösen Volkssinn oder der Konvention der Sitte entsprungen, während die Allegorie Werk der individuellen Reflexion des Künstlers ist. Eine reiche Phantasie findet überall Symbolik, z. B. in der Peterskirche mit ihrer gigantischen Kuppel und unterirdischen Krypta die Darstellung der dreifachen Kirche auf Erden, im Himmel und Fegfeuer; verfehlt aber ist es, solche subjektive Deutungen als den eigentlichen Kern zu nehmen und so schließlich wie Schelling die gesamte konkrete Welt als Symbolik des Absoluten zu fassen. Bei ihm wird die Blume, das Licht, das Tier u. s. w. ganz in Mythologie aufgelöst. Die Formen der Musik sind dann „Formen der ewigen Dinge, inwiefern sie von der realen Seite betrachtet werden“ (was nach ihm Schopenhauer aufgenommen hat), Christus die Identität des Göttlichen und Menschlichen, die Madonna das Ideal der Weiblichkeit, Magdalena die lebendige Reue u. s. w. Allerdings repräsentiert z. B. Valentin die ehrbare strenge Sitte, Gretchen kindliche Anmut und Naivität, aber zunächst sind beide individuelle Personen und handeln als solche, sie sollen nicht bloß Schildhalter geistiger Ideen sein. Ebenso sind die antiken Götter keineswegs bloß Allegorien, etwa personifizierte Naturkräfte, sondern haben individuelle Bestimmtheit; Helios ist keineswegs bloß die Sonne, Jupiter der Himmel oder die Weisheit u. s. w., sondern die Griechen hatten die bestimmte Überzeugung, das Natürliche sei nicht als solches das Göttliche und die Götter keine bloßen Symbole, sondern lebendige geistige Mächte. „Nur was in Sonne, Erde u. s. w. gut und ordnungsmäßig ist, ist ein Werk der Isis,“ sagt Plutarch. Dasselbe gilt für die deutsche Göttersage. Das Nibelungenlied auf den Kampf der Sonne mit dem Winter zurückzuführen, wie es manche Ausleger versuchten, ist sehr verunglückte Mühe. In der Allegorie geht der Künstler vom Allgemeinen zum Besonderen, in der reinen Kunst ist das Einzelne der Gegenstand, das andere, die geistige Beziehung, Zuthat.

Obwohl so die Allegorie der lebensvoll ausgestalteten Individualität gegenüber blaß und als unvollkommene Kunstform erscheint, kann es doch mitunter ein Fehler sein, da wo eine Allegorie am Platz

ist, eine lebendig handelnde Person zu geben. Dies ist Richard Wagner in seiner zweiten Bearbeitung des Tannhäuser mit der Venus passiert. Die Schröder beklagte sich, daß sie aus der Venus schlechterdings nichts machen könne. Da bemühte sich der gute Meister, in einer nachkomponierten Scene den Charakter der Göttin schärfer zu individualisieren und in einem auch musikalisch langweiligen Duett ihre Beziehungen zu dem modernen Ritter psychologisch zu motivieren. Aber er übersah, wie gefährlich es ist, ein solches Schemen mit Fleisch und Blut und menschlichen Gefühlen zu bekleiden. Was sonst ein Vorzug ist, die lebendige Ausgestaltung, ist hier ein Fehler. Die heidnische Göttin der Sinneslust muß im mittelalterlichen Spiel notwendig in dämonischer Unbestimmtheit als grauenhaftes schönes Ungeheuer, als die bloße Personifikation der Wollust bleiben. Sobald uns die Venus als Individualität zu interessieren anfängt, sobald sie menschliche Gefühle annimmt und gar nach dem modernen Troubadour zu seufzen und zu flehen beginnt, als ob sie in 4000 Jahren keinen Ersatz gefunden hätte, oder ihn künftig noch finden könnte, so verliert sie ihre Stellung in der Tannhäusersage, sie sinkt zu einer verlassenen Geliebten herab — eine unter den Tausenden — und ist nicht mehr die olympische Göttin und Teufelin, die wohl die Sterblichen anreizt, aber wahrlich nicht aus eigenem Liebesbedürfnis!

Das Schöne und das Gute.

> Der Eindruck eines guten Kunstwerks muß nicht sein: hättest du so gesungen, so gedichtet! sondern: wärest du, der so dachte, so fühlte!
> Herder.

Niemand hat schöner und begeisterter das Priestertum der Kunst, die hohe sittliche Bedeutung des Schönen gepredigt, als unser edler Schiller, dessen Dichtungen in ihrem idealen Schwung die lebendige Illustration zu seinen systematischen Erörterungen bilden. Von diesem Standpunkt aus verherrlichte er die Schaubühne „als sittliche Anstalt betrachtet“. „Derjenige,“ sagt er, „der die Bemerkung machte, daß des Staates festeste Säule Religion sei, daß ohne sie die Gesetze selbst ihre Kraft verlören, hat vielleicht ohne es zu wollen, die Schaubühne von ihrer edelsten Seite verteidigt. Eben diese Unzulänglichkeit, diese schwankende Eigenschaft der politischen Gesetze, welche dem Staat die Religion unentbehrlich macht, bestimmt auch den sittlichen Einfluß der Bühne. Gesetze herrschen nur über die offenbaren Äußerungen des Willens — nur Thaten sind

ihnen unterthan — die Religion setzt ihre Gerichtsbarkeit bis in die verborgensten Winkel des Herzens fort, verfolgt den Gedanken bis in die innersten Quellen. Welche Verstärkung für Religion und Gesetze, wenn sie mit der Schaubühne in Bund treten, wo Anschauung und lebendige Gegenwart ist, wo Laster und Tugend, Glückseligkeit und Elend, Thorheit und Weisheit in tausend Gemälden faßlich und wahr an den Menschen vorübergehen, wo die Vorsehung ihre Rätsel aufklärt, ihre Knoten vor seinen Augen entwickelt, wo das menschliche Herz auf der Folter der Leidenschaft seine leisesten Regungen beichtet, alle Larven fallen, alle Schminke verfliegt und die Wahrheit unbestochen wie Radamanthus Gericht hält! Die Gerichtsbarkeit der Bühne fängt da an, wo das Gebiet der weltlichen Gesetze endet. Wenn die Gerechtigkeit für Geld verblindet und im Sold der Laster schwelgt, wenn die Frevel der Mächtigen ihrer Ohnmacht spotten und Menschenfurcht den Arm der Obrigkeit bindet, so übernimmt die Schaubühne Schwert und Wage und reißt die Laster vor einen schrecklichen Richterstuhl. Das ganze Reich der Phantasie und Geschichte, Vergangenheit und Zukunft stehen ihrem Wink zu Gebot. Kühne Verbrecher, die längst im Staub modern, werden durch den allmächtigen Ruf der Dichtkunst jetzt vorgeladen und wiederholen zum schauervollen Unterricht der Nachwelt ein schändliches Leben. Ohnmächtig, gleich den Schatten in einem Hohlspiegel, wandeln die Schrecken ihrer Jahrhunderte vor unseren Augen vorbei und mit wollüstigem Entsetzen verfluchen wir ihr Gedächtnis. Tausend Laster, die die weltliche Gerechtigkeit ungestraft duldet, straft sie; tausend Tugenden, wovon jene schweigt, werden von der Bühne empfohlen. Hier begleitet sie die Weisheit und Religion. Aus dieser reinen Quelle schöpft sie ihre Lehre und Muster und kleidet die strenge Pflicht in ein reizendes, lockendes Gewand. Mit welch herrlichen Empfindungen, Entschlüssen, Leidenschaften schwellt sie unsere Seele, welche göttlichen Ideale stellt sie uns zur Nacheiferung auf! Wenn der gütige Augustus seinem Verräter Cinna, der schon den tödlichen Spruch auf seinen Lippen zu lesen meint, groß wie seine Götter die Hand reicht: laß uns Freunde sein, Cinna! wer unter der Menge wird in dem Augenblick nicht gern seinem Todfeind die Hand drücken wollen, dem großen Römer zu gleichen? Wenn Franz von Sickingen auf dem Wege, einen Fürsten zu züchtigen und für fremde Rechte zu kämpfen, unversehens hinter sich schaut und den Rauch aufsteigen sieht von seiner Feste, wo Weib und Kind hilflos zurückblieben und nun — weiterzieht, um Wort zu halten, wie groß wird hier der Mensch, wie klein und verächtlich das gefürchtete, unüberwindliche Schicksal!"

Die Kunst ist unleugbar von hervorragender Bedeutung für die Sittlichkeit; sie schmiedet aus dem zweideutigen Werkzeug der Phantasie, das so oft das bequeme Thor der Verführung wird, einen mächtigen Hebel für die sittliche Vervollkommnung, einen starken Führer zum Ewigen; sie giebt der Tugend den ihr fremden Charakter lieblicher Ergötzlichkeit, der strengen Forderung der Pflicht den Glanz der Schönheit. So macht sie die Sittlichkeit nicht bloß anmutig und einschmeichelnd für Sinn und Gefühl, sondern selbst überzeugend für den Verstand; denn alles Göttliche und Ideale muß ja doch schließlich in der Wahrheit als der höchsten Idee sich vermählend begegnen. „Kann die Sixtina aus einer Lüge hervorgegangen sein?“ fragt Fechner. Es läßt sich nicht als Wahn verlachen, was solche Größe, solche Erhabenheit wiederspiegelt und so wird die Kunst eine Apologie des Überirdischen, der Künstler ein Prophet vates, Priester des Schönen.

Das haben auch die Religionen von jeher verstanden und es nicht unter ihrer Würde gehalten, zu mächtigerer Wirkung eine Anleihe von den Künsten zu nehmen (wie ja auch Juno den Gürtel der Venus entlehnt, um den Juppiter zu bezaubern) und ihre Hoheit und Tiefe durch das Gewand der Schönheit sowohl anziehend als verständlich zu machen. Der „Bund der Künste mit der Religion“, wie er in Overbecks herrlichem Bilde veranschaulicht ist, war von je ein natürlicher und inniger. Mancher ist durch die Großartigkeit der äußeren Erscheinung für die Religion gewonnen worden, den die Thesen und Beweise der Dogmatiker kalt gelassen — denken wir nur an die Zeit der Romantik — und aus dem anfänglichen rein künstlerischen Enthusiasmus hat sich nicht selten auch eine tiefere Überzeugung für das empfängliche Gemüt gebildet. „Überhaupt was thut dem Menschen eigentlich not? Wahrlich nicht etwa die Kraft der Opfer für das Beste — denn hinter einem voranziehenden Gott würden alle Menschen Götter — sondern etwas anderes hat er nötig: Glauben und Schauen einer Gottheit, welche Menschenopfer besserer Art verdient“ (Jean Paul). Dies vollbringt die Kunst, welche die Gottheit, das Ideal sichtbar macht.

Aber auch abgesehen von dem direkten Gewinn der sittlichen und religiösen Ideen, den die künstlerischen Gebilde durch ihren Stoff bieten können, ist auch die formelle, erziehliche Wirkung der Kunst für den Charakter nicht gering anzuschlagen. Die wahre Malerei ist edel und fromm von selbst, sagt Michel Angelo, schon das Ringen nach Vollkommenheit erhebt die Seele, indem es sie Gott nähert. Ein verfeinerter Kunstsinn ist immer auch eine Vorstufe sittlicher Kultur, wenn nicht schon ein Stück derselben. Schon der Charakter der Ein=

heit, Ordnung, Symmetrie, der dem schönen Empfinden eigen ist, wirkt besänftigend, läuternd, mäßigend auch für das praktische Leben; das Ebenmaß des Schönen übt seine Kraft auch für die Regelung der Affekte, für die harmonische Ausbildung der inneren Anlagen; ein ästhetischer Geist wird nie der brutalen Wut der Leidenschaft, dem Schmutz des rohen Lasters verfallen. Selbst wo sein Unwille erregt, seine Triebe entflammt sind, wird der Geschmack rohe Ausbrüche der Natur zurückdrängen, da Sinn für Ebenmaß und Ordnung dem aufwallenden Affekte Zügel anlegen; die Vernunft wird Zeit gewinnen und das heißt bei der Leidenschaft alles gewinnen. Der Streit unter Gebildeten wird auch bei heftiger Gegnerschaft nicht jene Form annehmen wie sie beim niederen Volk üblich ist; während hier gemeine, unflätige Schimpfworte hin und wieder fliegen, und gar bald an Stelle der Argumente die rohe Faust tritt, wird sich dort der Haß in beißenden, spitzigen Reden entladen, aber die rohen, elementaren Ausbrüche blinder Wut werden nicht vorkommen; so verletzend die Stachelreden unter gebildeten Gegnern sein mögen, wenigstens das Empörende des nackten Schimpfwortes, das Ekelhafte der Schmutzreden wird vermieden werden; die Polemik wird mehr in das Witzige, Ironische, also in das künstlerische Gebiet erhoben und dadurch geadelt werden; selbst wo dem Geschmack die gesetzgebende Kraft genommen, läßt er sich die vollziehende wenigstens nicht rauben. So gießt die höhere Bildung auch über die physischen Triebe ihren mildernden Schleier, und wo sie die Leidenschaft nicht stillen kann, mäßigt und verschönert sie deren Äußerungen. Aber auch die Wurzel der Affekte wird allmählich ihrer veredelnden Kraft nicht entgehen können. Wenn die Begierde spricht, muß sie eine strenge Musterung vor dem Schönheitssinn aushalten, und wenn die Vernunft spricht und Handlungen der Ordnung, Harmonie und Vollkommenheit gebietet, so findet sie nicht nur keinen Widerstand, sondern vielmehr die lebhafteste Beistimmung von seiten der Neigung; so bildet sich, wie Plato sagt, der *μουσικὸς ἀνήρ*, in dessen ganzem Wesen Harmonie und Schönheit herrscht, während der *ἄμουσος ἀνήρ* ein Barbar ist. Diese Kraft der ästhetischen Gemütsverfassung ist keineswegs gering anzuschlagen. Wo das Laster als häßlich, erniedrigend, die edlere Natur des Menschen beleidigend erkannt ist, da ist seine Macht gebrochen, da ist ihm die verführerische Maske abgenommen und höhere Triebfedern brauchen nicht einzugreifen, wo schon das natürliche Empfinden, der innere Reinlichkeitssinn entscheidet. Wo Ekel sich geltend macht, braucht die Scham nicht zu wirken; wo Ebenmaß alle Bewegungen der Seele regelt, findet die Leidenschaft von vornherein Schranken; in ästhetisch verfeinerten Seelen ist gleichsam eine Instanz

mehr, welche nicht selten die Tugend ersetzt, wo sie mangelt, und deren Sieg erleichtert, wo sie ist. Viel kommt in der Erziehung darauf an, diesen Zartsinn des ästhetischen Gewissens, dieses Gefühl für sittliche Reinheit, für das Schickliche und Anständige zu wecken und zu pflegen. Wo man freudig gehorcht, braucht die befehlende Stimme nicht stets zu schrecken, wo der Tugendweg als Rosenpfad gefaßt und mit Lust betreten wird, das Edle aus natürlicher Sympathie erfaßt, das Laster instinktiv verabscheut wird, da sind zahlreiche Mahnungen und Kraftaufgebote der sittlichen Vernunft erspart, und auch im geistigen Gebiet ist eine Ersparnis immer ein Gewinn und ein großer Vorsprung in der inneren Veredelung. Gelegenheit und Notwendigkeit zur Geltendmachung der höheren Motive giebt sich noch genug, und wo die Pflicht höher einsetzt, kann sie weiter tragen und reichere Blüten entfalten, als wo sie in der Bändigung des niederen Menschen ihre Hauptkraft und ihre ganze Zeit erschöpft. Und so können wir der Kunst eine umfangreiche und ersprießliche Thätigkeit auch für das Bereich des Guten und Sittlichen, eine gewichtige Stellung in der Erziehung und Vervollkommnung der Menschheit nicht absprechen, und es ist mehr als eine Sage, wenn uns berichtet wird, daß Orpheus, jener Sänger der Vorzeit, durch sein Lied Bestien gezähmt und Steine zum wohlgeformten Häuserbau gefügt habe. Die sittigende Kraft der Kunst haben die Alten oft betont: emollit mores, nec sinit esse feros. Artibus ingenuis . . pectora mollescunt asperitasque fugit. (Horaz.)

Ein holdes Bild ließ uns die Tugend lieben,
Ein zarter Sinn hat vor dem Laster sich gesträubt,
Eh' noch ein Solon das Gesetz geschrieben,
Das matte Blüten langsam treibt. (Schiller.)

Mangel an Schönheitssinn ist darum ein Zeichen, daß auch der moralische Mensch noch nicht alle Raupenhäute abgestreift hat; der Charakter der Rigidität, das Schroffe des äußeren Gebahrens, das man so oft bei sonst tüchtigem Charakter findet, ist stets auch ein Mangel der ethischen Kultur, und besonnene Moralisten haben darum das Streben nach künstlerischer Lebensgestaltung auch als sittliche Pflicht betont. Der Oratorianer Faber beklagt es, daß auf sieben Fromme kaum einer komme, der die Tugend liebenswürdig mache, von dem man wie von dem Dichter Tennyson sagen könne: „Er schmückte jede Pflicht mit Anmut“, und erblickt darin eine Hauptursache, daß die Tugend in der modernen Welt so wenig Nachahmer findet; auf dem Weg zum Paradies stünden gar so viel abschreckende Essiggefäße und so wenig anlockende Honigkelche. Hat man sich doch sogar in der Komödie gewöhnt, die Repräsentanten der Ehrbarkeit und Rechtlichkeit

als gutmütige Polterer, rauhe Forstmänner und sonstige Naturmenschen auftreten zu sehen, als ob die Tugend und Rechtschaffenheit nur im Gewand der Grobheit und Rauhschaligkeit auftreten könne. Die wahren Heiligen, die wirklich edlen Menschen waren anders. Von ihnen ging ein Licht aus, das unwiderstehlich anzog. Kindliche naive Frömmigkeit, bezaubernde Milde und Herablassung zu dem niedrigsten Geschöpf breitete um sie eine Atmosphäre, die wie berückend wirkte und alle Herzen gefangen nahm. Ohne diese nach außen strahlende Lieblichkeit und Anziehungskraft ist die Tugend nicht vollkommen. Es ist schlimm, wenn der Tugend die Gestalt der Tugend fehlt. „Gott nur sieht das Herz", „doch eben weil Gott nur das Herz sieht, mache, daß wir doch auch etwas Erträgliches sehen", ruft Schiller dem Moralpedanten zu. „Wem die Grazien fehlen, der kann viel besitzen, viel geben, doch läßt sich nie an seinem Busen selig ruhen. In der Würde erscheint der erhabene Wille, in der Anmut die schöne Seele; die Würde ist majestätisch, die Anmut bezaubernd; beide Genien müssen uns durchs Leben geleiten, nimmer widme dich einem allein! Vertraue dem einen deine Würde nicht an, nimmer dem anderen dein Glück!" Wer diese unschätzbare Gabe des feinfühligen, sittlichen Taktes, der tugendhaften Anmut besitzt, der findet sich in allen Lagen des Lebens zurecht, für den giebt es keinen Konflikt, überall weiß er bildend und segenstiftend einzugreifen und schreitet von seiner Umgebung verehrt und geliebt durchs Leben. Andererseits giebt es Schlemihle, die, ohne schlimm zu sein, alle Welt beleidigen, und jedermann zum Feind haben, bloß weil sie in der kleinsten Sache ihr Recht mit Leidenschaft und Taktlosigkeit verfechten. Es kommt oft viel weniger darauf an, was man thue, als wie man es thue, und von manchem verletzt ein Liebesdienst mehr als von anderen eine Absage. Wir begegnen den liebenswürdigen Naturen besonders in edlen Frauen, während die vorstürmende Kraft des Mannes leicht die zarten Linien des Taktes und Maßes überspringt. Jedenfalls ist ohne einen Hauch künstlerischen Geistes auch die Gestaltung des sittlichen Ideales nicht möglich, und die Erhöhung des Lebens zum Kunstwerk wird stets die zarteste und duftigste Blüte der praktischen Philosophie sein. Das Schöne ist nicht landfremde und zufällige Erscheinung in der Welt, sondern Offenbarung des höchsten Urgrundes; die Kunst ist keineswegs bloß die verzierende Blume auf dem Münster, die auch fehlen könnte, sondern die Krone auf dem Lebensbaum, durch welche er Luft und Licht einsaugt. Was ist der Barbar ohne Kunstsinn, ohne Bildung? „Zwar die gewaltige Brust und der Titanen kraftvolles Mark ist sein gewisses Erbteil, doch es schmiedet — der Gott um seine Stirne ein ehern Band

— Rat, Mäßigung und Weisheit und Geduld — verbarg er seinem scheuen, düstern Blick — es wird zur Wut ihm jegliche Begier — und grenzenlos dringt seine Wut umher." (Iphigenie auf Tauris.)

Aber dieser edle Einfluß und dieser erhabene Dienst, den die Kunst der Sittlichkeit leistet, hat doch sofort eine bedenkliche Seite. Wenn die Tugend nur durch die Schönheit wirkt, so ist es auch nur die schöne That, die hier gefällt; es kommt weniger darauf an, daß sie edel und rein, als daß sie lieblich in die Augen fallend, interessant, mit dem Gewand der Anmut umkleidet ist; das hochsinnige Wirken, das es verschmäht, eine Pose anzunehmen, das nicht versteht, aus seinem Thun ein Schaustück zu machen, wird solche Geister kalt lassen, wenn nicht abstoßen. Solche schöngeistige Seelen fühlen innigstes Mitleid mit der Armut, aber sie muß ein schönes Gesicht, rührende Kindlichkeit und Naivität besitzen; das blasse, in Lumpen gehüllte, von Krankheit verzerrte Elend fliehen diese schönen Seelen wie den Tod. Und so versagt diese Stimmung und Geistesverfassung gerade da, wo die sittliche Arbeit am dringendsten wäre, sie bekundet sich werkthätig nur, wo der Schönheitssinn auf die Rechnung kommt, wo sie auch bezahlt wird durch den ästhetischen Genuß, und so gehören die Tugendhelden dieser Kategorien zu denen, die „ihren Lohn auf Erden schon dahin haben".

Aber auch vor dem Laster schrecken solche Seelen keineswegs so arg zurück, als man glauben sollte, wenn nur der Bote der Finsternis es versteht, sich in einen Engel des Lichts zu kleiden, das häßliche Thun mit dem Reiz der Schönheit zu bekleiden, oder wenigstens durch eine feinere Form zu verdecken. Wenn die besser situierte Gesellschaft ihre Streitigkeiten nicht mit dem Prügel ausficht, so hat sie dafür das weit gefährlichere Duell erfunden, das die Pistole an Stelle des Prügels setzt und mit dem Leben droht, wo vordem eine leichtere Verletzung zu riskieren war. Die Civilisation hält es für veraltet und roh, die Untergebenen wie weiland in der Leibeigenzeit mit der Hundspeitsche zu traktieren, aber sie hat eine Reihe raffinierter Formen ersonnen, um ganz im rechtlichen Weg und ohne daß der Urheber im mindesten seinen Rang als Gentleman verliert, dem Armen die Haut vom Leib zu schinden; die fortgeschrittene Kultur hat es ermöglicht, daß ein Pächter in reich gesegnetem Land nicht trockenes Brod kaufen kann und verhungert, während sein Herr in glänzender Loge sich an den „Webern" von Gerhart Hauptmann erfreut. Im Konflikt zwischen Pflicht und Neigung wird der Geschmack stets auf die Seite der Neigung treten, und selbst im entgegengesetzten Fall wird er nur eine gebrechliche Stütze bieten gegen die mächtigen Impulse des Bösen.

Wir dürfen nicht vergessen, daß die Kunst nur ein Formenmacht ist, die nur durch den schönen Schein wirkt, durch die sinnberückende Pracht, nicht durch die Macht der Überzeugung, auf das dunkle Gefühl, nicht auf den klaren Verstand, durch einen blinden Rausch der Sinne und daher wenig eindringlich und nachhaltig.

So hoch daher Schiller die Kunst und speciell die sittliche Erhabenheit der edlen Kunst stellt, so skeptisch ist er bezüglich der Nachhaltigkeit und Tiefe dieser Quelle des Edlen. Er bezweifelt, ob Molieres Harpagon je einen Wucherer besserte, ob der Selbstmörder Beverley einen seiner Brüder von der Spielsucht zurückzog, ob Karl Moors unglückliche Räubergeschichte die Landstraßen sicherer gemacht hat, und im zehnten seiner „Briefe über die ästhetische Erziehung“ schreibt er:

„Zum Überdruß hat man die Bemerkung hören müssen, daß das entwickelte Gefühl für Schönheit die Sitten verfeinere. Man stützt sich auf die alltägliche Erfahrung, welche fast durchgängig mit einem gebildeten Geschmack Klarheit des Verstandes, Regsamkeit des Gefühls, Liberalität und selbst Würde des Betragens, mit einem ungebildeten gewöhnlich das Gegenteil verbunden zeigt. Man beruft sich zuversichtlich genug auf das Beispiel der gesittetsten Nationen des Altertums, bei welchen das Schönheitsgefühl seine höchste Entwicklung erreicht, und auf das entgegengesetzte Beispiel jener teils wilden, teils barbarischen Völker, die ihre Unempfindlichkeit für das Schöne mit einem rohen oder doch ernsteren Charakter büßen. Aber es giebt achtenswürdige Stimmen, die sich gegen die Wirkungen des Schönen erklären und aus der Erfahrung mit furchtbaren Gründen dagegen gerüstet sind. Es ist nicht zu leugnen, sagen sie, die Reize des Schönen können in guten Händen zu löblichen Zwecken wirken, aber es widerspricht ihrem Wesen nicht, in schlimmen Händen gerade das Gegenteil zu thun und ihre seelenfesselnde Kraft für Irrtum und Unrecht zu verwenden. Eben deswegen, weil der Geschmack nur auf die Form und nie auf den Inhalt achtet, giebt er dem Gemüt zuletzt die gefährliche Richtung, alle Realität überhaupt zu vernachlässigen und einer reizenden Einkleidung Wahrheit und Sittlichkeit aufzuopfern. Aller Sachunterschied der Dinge verliert sich und es ist bloß die Erscheinung, die ihren Wert bestimmt. Wie viele Menschen von Fähigkeit werden nicht durch die verführerische Macht des Schönen von einer ernsten und anstrengenden Wirksamkeit abgezogen oder wenigstens verleitet, sie oberflächlich zu behandeln! Wie mancher schwache Verstand wird bloß deswegen mit der bürgerlichen Einrichtung uneins, weil es der Phantasie der Poeten beliebte, eine Welt aufzustellen, worin alles ganz anders erfolgt,

wo keine Konvenienz die Meinungen bindet, keine Kunst die Natur unterdrückt. Welche gefährliche Dialektik haben die Leidenschaften nicht erlernt, seitdem sie in den Gemälden der Dichter mit den glänzendsten Farben prangen und im Kampf mit Gesetz und Pflicht gewöhnlich das Feld behalten! Was hat wohl die Gesellschaft damit gewonnen, daß jetzt die Schönheit dem Umgang Gesetze giebt, den sonst die Wahrheit regierte, und daß der äußere Eindruck die Achtung entscheidet, die nur an das Verdienst gefesselt sein sollte? Es ist wahr, man sieht jetzt alle Tugenden blühen, die einen gefälligen Effekt in der Erscheinung machen, dafür aber auch alle Ausschweifungen herrschen und alle Laster im Schwang gehen, die sich mit einer schönen Hülle vertragen.

In der That muß es Nachdenken erregen, daß man beinahe in jeder Epoche der Geschichte, wo die Künste blühen und der Geschmack regiert, die Menschheit gesunken findet und auch nicht ein einziges Beispiel aufweisen kann, daß ein hoher Grad und eine gewisse Allgemeinheit ästhetischer Kultur bei einem Volk mit politischer Freiheit und bürgerlicher Tugend, daß schöne Sitten mit guten Sitten, und Politur des Betragens mit Wahrheit desselben Hand in Hand gegangen wären. Als unter Perikles und Alexander das goldene Alter der Künste herbeikam und die Herrschaft des Geschmacks sich allgemeiner verbreitete, findet man Griechenlands Kraft und Freiheit nicht mehr, die Beredsamkeit verfälschte die Wahrheit, die Weisheit beleidigte in dem Mund eines Sokrates und die Tugend im Leben eines Phocion. Die Römer mußten erst in den bürgerlichen Kriegen ihre Kraft erschöpfen, durch morgenländische Üppigkeit entmannt unter das Joch eines glücklichen Dynasten sich beugen, ehe wir die griechische Kunst über die Rigidität des Charakters triumphieren sehen. Auch den Arabern ging die Morgenröte der Kultur nicht eher auf, als bis die Energie ihres kriegerischen Geistes unter dem Scepter der Abbassiden erschlafft war. In dem neueren Italien zeigte sich die schöne Kunst nicht eher, als nachdem der herrliche Bund der Lombarden zerrissen war, Florenz sich den Medicäern unterworfen und der Geist der Unabhängigkeit in all jenen mutvollen Städten einer unrühmlichen Ergebung Platz gemacht hatte. Hält man sich einzig nur an das, was die bisherigen Erfahrungen über den Einfluß der Schönheit lehren, so kann man in der That nicht sehr aufgemuntert sein, Gefühle auszubilden, die der wahren Kultur des Menschen so gefährlich sind, und lieber wird man auf die Gefahr der Roheit und Härte die schmelzende Kraft der Schönheit entbehren, als sich bei allen Vorteilen der Verfeinerung ihren erschlaffenden Wirkungen überliefert sehen.“ (Schiller

schießt hier übrigens weit über das Ziel hinaus, wie wir unten zeigen werden.) „Solange der Mensch noch ein Wilder ist, seine Triebe nur auf materielle Gegenstände gehen, kann die Sinnlichkeit nur durch ihre blinde Stärke der Moralität gefährlich sein und sich den Vorschriften der Vernunft bloß als eine physische Macht widersetzen. Vertauscht er aber diesen wilden Naturstand mit dem Zustand der Verfeinerung, veredelt der Geschmack seine Triebe, weist er denselben würdigere Objekte in der moralischen Welt an, mäßigt er ihre rohen Ausbrüche durch die Regel der Schönheit, so kann es geschehen, daß eben diese Triebe, die vorher nur durch ihre blinde Gewalt furchtbar waren, durch einen Anschein von Würde und durch eine angemaßte Autorität der Sittlichkeit des Charakters noch weit gefährlicher werden und unter der Maske von Unschuld, Adel und Reinigkeit eine weit schlimmere Tyrannei ausüben. Ist unser Charakter nicht durch gute Grundsätze fest verwahrt, so werden wir schändlich handeln bei allem Schwung einer exaltierten Einbildungskraft und über unsere Selbstliebe einen glorreichen Sieg zu erfechten glauben, indem wir gerade umgekehrt ihr verächtliches Opfer sind. Wie viele Menschen erlauben sich nicht ungerecht zu sein, um großmütig sein zu können! Wie viele giebt es nicht, die, um einem Einzelnen wohlzuthun, die Pflicht gegen das Ganze verletzen, die sich eher eine Unwahrheit als eine Indelikatesse, eher eine Verletzung der Menschlichkeit als der Ehre verzeihen, die, um die Vollkommenheit ihres Geistes zu beschleunigen, ihren Körper zu Grunde richten, und um ihren Verstand auszuschmücken, ihren Charakter erniedrigen! Wie viele giebt es nicht, die selbst vor einem Verbrechen nicht erschrecken, wenn ein löblicher Zweck dadurch zu erreichen steht, die ein Ideal politischer Glückseligkeit durch alle Greuel der Anarchie verfolgen, Gesetze in den Staub treten, um für bessere Platz zu machen und kein Bedenken tragen, die gegenwärtige Generation dem Elend preiszugeben, um das Glück der nächstfolgenden dadurch zu befestigen. Der Mensch von verfeinertem Geschmack ist in diesem Stück einer sittlichen Verderbnis fähig, vor welcher der rohe Natursohn eben durch seine Roheit gesichert ist. Bei dem letzteren ist der Abstand zwischen dem, was der Sinn verlangt und dem, was die Pflicht gebietet, so abstechend und grell, und seine Begierden haben so wenig Geistiges, daß sie sich, auch wenn sie ihn noch so despotisch beherrschen, doch nie bei ihm in Ansehen setzen können. Reizt ihn also die überwiegende Sinnlichkeit zu einer unrechten Handlung, so kann er der Versuchung zwar unterliegen, aber er wird sich nicht verbergen, daß er fehlt und der Vernunft sogar in demselben Augenblick huldigen, wo er ihrer Vorschrift entgegenhandelt. Der verfeinerte Zögling der

Kunst hingegen will es nicht Wort haben, daß er fällt, und um sein Gewissen zu beruhigen, belügt er es lieber. Er möchte zwar gern der Begierde nachgeben, aber ohne dadurch in seiner eigenen Achtung zu sinken. Wie bewerkstelligt er nun dies? Er stürzt die höhere Autorität vorher um, die seiner Neigung entgegensteht, und ehe er das Gesetz übertritt, zieht er die Befugnis des Gesetzgebers in Zweifel."

Und so kommt Schiller zu dem Schluß: „Der Geschmack kann die Moralität des Betragens begünstigen, aber er selbst kann durch seinen Einfluß nie etwas Moralisches erzeugen, und es ist sehr bedenklich, dem Geschmack frühzeitige Ausbildung zu geben, ehe der Verstand geübt und der Kopf mit sicheren Begriffen gefestigt ist." (Anderswo freilich will Schiller die Kunst als Vorstufe der Sittlichkeit.)

So erweist sich die Waffe, welche die Kunst und das Schönheitsgefühl der Sittlichkeit bieten, als ein zweischneidiges Schwert, es kann ebensogut dem Schlechten zu gute kommen, es erweist sich auch da, wo es dem Edlen dient, als wankelmütig und verdächtig, ja man könnte fragen, ob die Tugend diese Bundesgenossenschaft überhaupt annehmen dürfe, ob nicht die Reinheit der Gesinnung, die sie fordert, durch solche Einmischung sinnlich froher Tendenzen getrübt und in der Wurzel verderbt werde. Kant wenigstens weist jene anmutigen Begleiterinnen der Venus Urania als Buhlschwestern der Venus Dione zurück, sobald sie sich in das Geschäft der Pflichtbestimmung einmischen und Triebfedern dazu hergeben wollen.

Jedenfalls ist der Schönheitssinn, da wo er allein das Leben und seinen Ernst regeln und leiten will, völlig unzureichend, der Musentempel ist keine Kirche und Theaterhelden sind keine Tugendhelden. Die Empfindungen, die beim Anblick vorgeführter heroischer Thaten und Scenen in uns wach werden, sind himmelweit entfernt, uns für das wirkliche Leben zu ähnlichen Thaten und Aufopferungen die Kraft zu geben, so leicht ist der Weg zur Tugend nicht. Es giebt keine unheilvollere Täuschung, als solche Aufwallungen der Empfindungswogen für Zeichen edlen hochherzigen Geistes oder gar für wirkliche Bethätigung reiner Menschenliebe zu nehmen, und doch ist diese Täuschung so häufig! Sie ist auch leicht erklärlich, denn diese ästhetischen Empfindungen haben von der wahren Tugend, Opferkraft, Nächstenliebe, den ganzen Schein, aber auch eben nur den Schein, sie sind ihm so ähnlich wie der gemalte Achilles dem wirklichen, die Darsteller des Zriny, Egmont, Cid den Helden dieser Schaustücke, es sind Theatertugenden, sie kräuseln nur leicht die Oberfläche der Seele, erregen Wonneschauer der Empfindung, aber nicht Kraft zu

sittlicher Anstrengung! sie dauern nur im Bühnenlicht, in der duftgeschwängerten Atmosphäre des Schauspielhauses; vor dem Tageslicht, dem Ernst und Gedränge des Lebens zerstieben sie. Ein solcher Kunstenthusiast, der noch eben hingerissen war von der erhabenen Verherrlichung des Menschlichen in Wagners Parsifal, wird dem armen Handwerker, der um Bezahlung der längst gemachten Schuld bittet, kalt und herzlos die Thüre weisen; die Dame, die bitterlich weinte über das Schicksal des armen Gretchens, wird im nächsten Augenblick eine Nachlässigkeit des Dienstmädchens in keifender Schärfe bereden. Freilich die Schöngeister und Tugendvirtuosen werden diesen Gegensatz der echten und Schauspielertugenden nie erfassen, sie werden sich thatsächlich einbilden, eine bewundernswürdige That, ebenbürtig den größten Handlungen der Weltgeschichte, vollbracht zu haben, wenn sie im plüschbesetzten Logensitz von fremden Tugenden gerührt sind, die sie nie geübt, sie verlangen ernstlich, daß man die Hoheit ihrer Gesinnung bewundere, als hätten sie wirklich jene Thaten im Schweiß ihres Angesichts zuwege gebracht, und wissen bitter zu klagen über die Kälte der gefühllosen Menschen, die so etwas anhören konnten, ohne wie sie von Rührung übermannt zu werden. Sie halten solche mindestens roher Grausamkeit, wenn nicht schwerer Verbrechen für fähig.

Und da steht nun die „schöne Seele" auf ihrer Tugendhöhe und schaut lächelnd herab auf die andern moralischen und kirchengläubigen Menschen, die noch einer Pflicht und eines göttlichen Gebots bedürfen, während sie zum Adel der sittlichen Welt gehört, der „losgesprochen ist von aller Pflicht", wie sie aus ihrem Schiller gelernt hat. „Gemeine Naturen zahlen mit dem, was sie thun, edle mit dem, was sie *sind*," und da sie zu den edlen sich rechnet, thut sie eben *nichts* und begnügt sich, die Thätigkeit und Aufopferung anderer mit feinem Gefühl zu *richten*. Sie hat in der Schule der Kunst gelernt „edel zu begehren" und braucht daher nicht „erhaben zu wollen". Das gemeine, wirkliche Pflichthandeln ist ja nur für den Pöbel: „Kannst du nicht schön empfinden, so bleibt dir doch erhaben zu wollen und als ein Geist zu thun, was du als Mensch nicht vermagst."

Die Täuschung, den ästhetischen Schein für echt zu nehmen, ist in der Moral um so gefährlicher, als besonders in überfeinerten Zeiten *Gefühlshärte* mit jener *sentimentalen Schwärmerei* oft Hand in Hand geht, wie andererseits zarte *Gewissenhaftigkeit* und *starkes Wollen*. Man denke an die Mischung sentimentaler Gefühlsschwärmerei mit blutdürstigem Menschenhaß in Robespierre! Solche Männer zählt die Geschichte noch viele: Periander von Korinth war ein gebildeter Mann, ein Mäcen aller Dichter, ein Freund der

Philosophen, viele rechnen ihn unter die sieben Weisen Griechenlands; das hinderte ihn aber nicht, Greuel und Schandthaten zu begehen, die sich gar nicht erzählen lassen. Der Tyrann Alexander von Pherä, so recht geeignet zum Schutzpatron dieser Theatermoral und Konzertreligion, war von Natur so weichherzig, daß er, wie Plutarch erzählt, bei Aufführung der Troerinnen von Euripides, das Theater verließ, weil er die Thränen der Rührung nicht bemeistern konnte, und der nämliche Tyrann ließ Menschen lebendig begraben, in Tierhäute nähen und von seinen Hunden zerreißen und schoß nach Tisch, wenn er im Park kein Wild fand, zum Vergnügen seine Unterthanen nieder. Er rühmte sich, nie mit einem Opfer Erbarmen gehabt zu haben. Nero, auf den Trümmern Roms, im Anblick der brennenden Stadt, der erstickenden Bewohner das brennende Ilion besingend und dann die Christen als Pechfackeln entzündend, gehört auch zu dieser Menschensorte. „Welch ein Schauspieler geht mit mir zu Grunde!“ sagte er im Tode mit Recht. Nero fehlte es gewiß nicht an Schönheitssinn, er hielt sich ausdrücklich einen arbiter elegantiae, einen Lehrer in der Kunst des feinen Benehmens und Messaline, die berüchtigte Wurzel dieses Entarteten der Menschheit, wurde durch die herrliche Verteidigungsrede des auf ihr Anstiften verhafteten Valerius so gerührt, daß sie in Thränen aufgelöst das Zimmer verließ. Beim Hinaustreten flüsterte sie noch dem Wachkommandanten Vitellius zu, den Valerius ja nicht entwischen zu lassen. Das sind die Thränen des tragischen Mitleids.

Wollen wir hier ein modernes Pendant, so können wir Robespierre citieren, der im Salon des Schreiners Duplay dem Gesang von dessen Tochter Leonore zuhörte und vom blumengeschmückten Tisch Konfekt naschte, während er die Bluturteile unterschrieb. Sie waren auch so zahlreich, daß er, der Arme, Vielgeplagte, nicht einmal in seinen Erholungsstunden Ruhe hatte! Oder wir können an David Strauß denken, der sentimentale Gedichte über seine geschiedene Frau machte, die er ohne Grund verstoßen und der er mit raffinierter Grausamkeit und unter Berufung auf ihre Liebe zu ihm noch die Kinder, welche das Gericht ihr zugesprochen, entrissen hatte.

Diesen historischen Personen können auch ähnliche von Dichterhand gezeichnete an die Seite gestellt werden. Dickens hat in Bleakhouse in Mr. Skimpole einen Typus dieser Art geschaffen. Mr. Skimpole, der auf Kosten eines gutmütigen alten Herrn lebt, zeigt bei jeder Gelegenheit die selbstsüchtigste, gemeinste Gesinnung, aber in köstlich naiver Weise, wobei er nie verfehlt, die rührendste, tugendhafteste Miene anzunehmen. Als jemand beim Anblick eines bettelnden Jungen ausrief: Ist es nicht ein schrecklicher Gedanke, daß,

wenn dieses unglückliche Kind ein Verbrecher wäre, ein Erziehungshaus ihm offen stände und er wie jeder ordentliche Knabe im ganzen Königreich verpflegt würde? fügt er bei: „Sie werden die Einfalt der Frage verzeihen, da sie von einem Geschöpf kommt, das an allen Dingen dieser Welt ganz unschuldig ist: aber warum ist er kein Ver-brecher?“ Darauf sang er ein Lied von einem Bauernknaben, der „verwaist und heimatlos auf weiter Welt ziellos und endlos wandern muß“ — es war ein Lied, das ihn stets „zum Weinen brachte“, wie er sagte.

Foma Opiskin in Dostojewskys großartigem Seelengemälde „Toll-haus oder Herrenhaus“ ist eine ähnliche Figur, aber mit einigen grelleren und düstereren Schlaglichtern. Auch er ist Parasit eines edlen aber schwachen Gutsherrn, den er mit Beihilfe einer entsetzlichen alten Generalin aufs bitterste kränkt. Ein verkommener verbitterter Litterat, zum Vorleser in adligen Häusern herabgesunken, ist er durch die Gunst der alten Generalin, einer Verwandten des Gutsbesitzers, unverhofft zu einer gebietenden Stellung gekommen. Er giebt den Bedienten französische Lektionen auf, spricht mit den Bauern von Astronomie und Weltkunde und ist der Schrecken des ganzen Hauses. „Auf diese Weise entschädigte er sich für die Vergangenheit.“ Seine Ansichten über die sociale Bedeutung der Litteratur drückt er in folgendem geistreichen Gedanken aus: „Ich wundere mich, was alle diese Schriftsteller, Poeten und Denker machen. Warum achten sie nicht darauf, welche Lieder das russische Volk singt und nach welchen es tanzt? Was haben bisher alle diese Puschkin, Lermontoff u. a. gethan? Warum schreiben sie nicht sittliche Lieder für den Bedarf des Volkes, anstatt vom Ver-gißmeinnicht und dergleichen? Sie sollen den Bauern schildern meinetwegen in Lumpen, ich bin damit zufrieden, aber mit Tugend geschmückt, mögen sie diesen Bauern darstellen unter der Last der Sorgen ergraut in seiner dumpfen Hütte, meinetwegen auch hungrig, aber zufrieden, wie er ohne Murren seine Armut segnet und gleichgültig für das Gold der Reichen bleibt. Ist das nicht ein groß-artiger Gedanke?“ Auch Jean Paul, der tiefsinnige Menschenkenner, hat die Gefahren der übertriebenen Kunstpflege wohl erkannt und in seinem Roquairol ein warnendes Exempel jener genießenden Schön-geister geschaffen. „Alle herrlichen Zustände der Menschheit, alle Bewegungen, in welche die Liebe, die Freundschaft, die Natur das Herz erhebt, durchging er früher im Gedicht als im Leben, früher als Schauspieler und Theaterdichter denn als Mensch, früher in der Sonnenseite der Phantasie als in der Wetterseite der Wirklichkeit; als sie daher lebendig in seiner Brust erschienen, konnte er sie besonnen

ergreifen, regieren, töten und gut ausstopfen für die Eisgrube der künftigen Erinnerung.“ Rosa von Meyern (im Siebenkäs) vergoß abends im Theater oft „mehr Thränen, als er mancher Verführten abgepreßt hatte“, er gehörte zu jenen Seelen, die, „wie männlich und kalt sie auch bei den größten Leiden der Menschheit sich zu fassen wissen, doch bei denen der Liebe sich nicht bezwingen können, sondern weinen müssen. Übrigens war er nicht schlecht; wenn er lange betete, wurde er andächtig und suchte die ältesten Glaubenslehren hervor, um ihnen beizufallen. Dürftigen griff er gern unter die Arme, besonders unter schöne.“ Der furchtbare Wahnsinnige im „Komet“ (Jean Pauls letztem Werk) war ein Dichter, der sich in Satansrollen, in Mordbrenner, Giftmischer, Gottesleugner, besonders aber in Wahnsinnige so hineingedacht hatte, daß er selbst schließlich diesem schrecklichen Schicksal verfiel.

Dieses Schwelgen in schönen Gefühlen, diese Wonneseligkeit im Genuß der eigenen und fremden Empfindungen kann mit allen sieben Todsünden zusammen bestehen, ja es ist nach dem Gesetz der Kontrasterscheinung, das im seelischen Bereich ebenso wie im physischen gilt, gar nicht selten, daß sich der schnöd unterdrückte sittliche Trieb wenigstens in luftigen Gefühlen ein Ventil öffnet und am Ende noch mit der Einbildung wirklicher Befriedigung täuscht. Wer denkt nicht an Rousseaus glänzende Tiraden über Tugend, Menschenliebe u. s. w. an Schopenhauers asketisches Moralsystem und grell davon abstechendes Leben! Wohl stehen beide eine Stufe höher als jene oben betrachteten Scheusale, insofern sie wenigstes das Ideal klar erkannten und sich sehnten, es zu erreichen; aber der Gegensatz zwischen schönen Gedanken und wirklicher Ausführung wird uns doch bei ihnen recht schmerzlich fühlbar.

Es ist überhaupt schon gefährlich, der Phantasie solche Freiheit zu lassen, wie es im Kunstleben geschieht. Abneigung gegen ernste Studien, träumende Verwechslung des wirklichen Lebens mit der Phantasiewelt der Romane, Unfähigkeit zum thätigen Schaffen und Wirken, Erschlaffung des sittlichen Charakters sind die Folgen der einseitigen ästhetischen Kultur. Im Trauerspiel wird die Trauer zum Spiel, der Schmerz, die sittlichen edlen Gefühle zur Quelle der Lust; dadurch gewinnt der Hang zu bloß theatralischer Betrachtung ernster Vorgänge, zur Auffassung des Lebens als bloßen Spiels bedenkliche Nahrung. Turgenieff giebt im „Rudin“ folgende treffende Allegorie: „Ein Herr hatte eine außerordentlich schwere Kalesche. Während die Fuhrleute sich mit dem Hinaufziehen des Fuhrwerks abarbeiteten, stand der Herr im Wagen und stöhnte, daß man ordentlich Mitleid mit ihm haben konnte. So ist's mit der Litteratur der Gegenwart.

Andere ziehen und verrichten die Arbeit und sie stöhnt.“ Schon das thatlose Zuschauen in gesicherter Lage ist der vollen Wirklichkeit gegenüber keine günstige Charakterschule. Denn der Mensch soll thätig mit voller Einsetzung seines Selbst erlernen, wie es mit den Dingen und mit dem Leben steht, er soll, wo er große Ereignisse sehen will, auch die Gefahr dieser Größe fühlen, sonst erfährt er nicht, wie anderen bei solcher Situation zu Mute ist und sein Urteil wird nur durch den Eindruck auf das malerische Auge bestimmt.

Den Tugendschweiß als Senf zum Braten genießen, auf vergoldetem Logensessel an der Menschheit Jammer und Elend sich ergötzen, ist von Profanation des Heiligen wenig entfernt.

Auch das Zurschautragen der Gefühle, dieses Hausierengehen mit edlen Regungen, dieses Prunken und Prahlen mit dem, was nur im verborgenen, wo die Linke nicht weiß was die Rechte thut, Wert hat, ist mit dem echten Geist der Sittlichkeit, der stilles Dulden und Kämpfen, uneigennützige Aufopferung verlangt, in grellem Gegensatz. „Glaubst du, daß die Roman- und Tragödienschreiber, die alles, Gottheit und Menschheit, tausendmal durch- und nachgeäfft haben, anders sind als ich?“ fragt Roquairol im Titan, jene Worte, welche Jean Pauls Freund Jacobi solches Grauen erweckten. Man fühlt sich unwillkürlich an jenes Wort erinnert, das in den Fliegenden Blättern ein Proletarier der Großstadt von den Dichtern der „Modernen“ gebrauchte: „Das sind die Herren, die mit unserm Elend so viel Geld verdienen.“

So zeigt sich, daß die Kunst selbst in der edelsten Erscheinung als Lehrerin des Hohen, Ruhmwürdigen und Erhabenen zur Trägerin der Kultur nicht ausreicht. Die Kunst ist das Rosenöl, der Wein des Lebens, aber nicht das Gebäude desselben. Der Regenbogen der Phantasie kann nicht haltbarer Schwibbogen der Wirklichkeit werden. Als Ornament am Rohbau des sittlichen Lebens ist das Schöne von Wert, aber ohne solche feste Unterlage schwebt es haltlos in der Luft. Ohne Geschmack ist das sittliche Handeln ungelenk, eckig und steif, aber der Schönheitssinn streift doch nur an der Oberfläche, ihm fehlt Tiefe und Kraft, ja er kann, im Übermaß gepflegt, als farbenprächtige Liane dem sittlichen Charakter das Mark aussaugen und verzehren.

So kommen wir zwar nicht zu einer Omarschen Verbrennung und puritanischen Verdammung des Schönen, aber zur Forderung der Ergänzung und Fundierung der ästhetischen Kultur durch den Ernst der Sittlichkeit. Vor allem erfülle sich der Dichter mit den echten Idealen der wahren Kunst, um sie wahrheitsgetreu und edel darstellen zu können. Der Dichter ergötze nicht nur wie Goethe, sondern erhebe

auch wie Klopstock, er male nicht nur das nahe Grün der Erde, wie jener, sondern auch das tiefe Blau des Himmels wie dieser, das am Ende doch noch länger Farbe hält." Der Künstler halte sich die Nachbarschaft der beiden Schwesterideen des Guten und Schönen recht vor den Augen und prüfe den Wert seiner Schöpfungen auch im Lichte der Sittlichkeit. „Bist du ein Schriftsteller," mahnt Jean Paul, „so denke dir den besten Menschen auf Erden, der bei allen Werken nur das Heiligste und Schönste für seine Brust aushob und nichts Unreines darin duldete, und dann nimm die Feder und suche diesen Menschen zu entzücken! Es ist Pflicht des Autors, sich keinen andern Leser zu denken und zu wollen." Zwar nicht moralisieren soll der Dichter; so wenig die Madonna der Schönheit zur Wirtschaftsjungfer des Nutzens erniedrigt werde und der Paradiesfluß der Kunst die Mühlräder der Welt treiben soll, ebensowenig soll die Kunst lehrhaft, kathedermäßig oder Moralpredigerin sei — in dieser Hinsicht hat Schiller recht, wenn er den Moralpedanten zuruft: „Bessern, bessern soll uns der Dichter, so soll denn auf eurem Rücken des Büttels Stock auch keinen Augenblick ruhn?" — aber ihr Geist muß der Geist der Wahrheit und Sittlichkeit sein und der Künstler dünke sich nicht erhaben über sittliche Palissaden. Der Dichter verliert ungemein viel, wenn er sich nicht von Sittlichkeit und Religion inspirieren läßt; ja er wird sogar die Fähigkeit zur Darstellung idealer Charaktere vermissen lassen, wenn er nicht aus eigener, innerer Erfahrung die Züge und Motive zu denselben schöpfen kann. Der höhere Mensch kann den niederen erraten, aber nicht der niedere den höheren, da der Sehende die Blindheit leicht als eine Verneinung setzen, der Blinde aber nie den Sehenden erblicken kann. Fremde äußere Beobachtung genügt hier nicht; denn leitet ihn nicht die eigene sittliche Empfindung, dann weiß der Künstler gar nicht, was zu suchen ist; schon das Unterscheiden des Wesentlichen und Unwesentlichen im Wust der zufälligen Erscheinungen verlangt eine ideale Norm; ohne diese wird trotz aller Mühe nur eine Mißgeburt zu stande kommen, wenn nicht gar das Unedle, Abgeschmackte nach dem kläglichen Maßstab des Autors auf das Piedestal gehoben wird. Das sehen wir erschreckend aus den Karikaturen unserer Modernen, wenn sie einmal zur Abwechslung auch einen edlen Charakter zeichnen wollen. Es ist ergötzlich, wie vertrackt sie sich dazu anstellen, während ihnen die großen Schurken und Bösewichte gewöhnlich meisterhaft gelingen, weil sie sie aus dem eigenen Erleben schöpfen können. Während Zola die Nachtseite des menschlichen Gemüts, die Bestie im Menschen nach allen Zügen meisterhaft getroffen hat, weiß er als idealen Menschen nach seinem Sinn

nichts weiter zu bieten als einen gelehrten Doktor, der zum Heile der Menschheit die Kochsche Giftlymphe erfand! Wahrlich Hans Hopfen hat recht: Es macht nicht jeder Bube ein schönes Herz aus seiner Mördergrube. Schon Jean Paul tadelte es an den jüngeren Autoren seiner Zeit, daß sie, was freilich das Schwerste sei, die Tugend nicht zeichnen könnten, und überblicken wir das, was heutzutage uns als Heldenpersonal auf der Bühne vorgestellt wird, von den tugendhaften Hüttenbesitzern und heimgekehrten Hinterwäldlern, welche die Stützen der Gesellschaft geißeln, bis zu den neuesten Moralisten, welche als heiligste Pflicht die Pflicht gegen sich selbst predigen, die Kameliendamen und unschuldigen Kindsmörderinnen gar nicht gerechnet, — es wird uns fast etwas gruselig zu Mute! „Das kranke Innerste eines Dichters“, sagt Jean Paul, „verrät sich nirgends mehr, als durch seine Helden, welche er immer mit den geheimen Gebrechen seiner Natur wider Willen befleckt.“ So gelangen wir zu einer völligen Umwertung der Werte. Die schlimmste Gefahr aber ist die Erkältung des Ideals. Es ist weit schlimmer, wenn einem Volk sein Ideal beschmutzt wird, als wenn seine Gesetze verschlechtert werden. Und in dem, worin ein Künstler und eine Zeit ihr Ideal suchen, zeigen beide ihre innerste Sehnsucht, ihr höchstes Können; kommen hier scheußliche Mißgeburten zustande, dann ist dies ein Zeichen, daß die Zeit und ihre führenden Geister den wahren Leitstern verloren haben und die echte Weihe der Kunst nicht mehr besitzen.

Nur von einer großen Weltanschauung kann Licht und Wärme auch für die Kunst ausgehen, denn Künstler sind, wie Goethe sagt, nur so weit produktiv, als sie religiös sind. Eine Verkümmerung des religiösen Idealismus hat allmählich über kurz oder lang auch eine Verkümmerung des wissenschaftlichen, sittlichen und ästhetischen Idealismus zur Folge gehabt.*) Wo Gott, Ehre, Vaterland neblige Namen werden, da

*) Wenn Schiller oben S. 105 an der Hand der Geschichte zu einem anderen Resultat zu kommen glaubt und im Gegenteil den künstlerischen Höhepunkt stets mit einem moralischen und religiösen Tiefgang verbunden sieht, so ist in Betracht zu ziehen, daß die künstlerische Ausbildung einer Kulturepoche naturgemäß der religiösen und sittlichen Fundierung nachfolgen muß und sogar schon in eine moralische Niedergangszeit fallen kann, ohne deswegen die Abhängigkeit von den grundlegenden Ideen zu verlieren. Auch verlangt die Kunstblüte ein Moment der Üppigkeit, das vom sittlichen Standpunkt wohl als bedenklich erscheinen mag. Die Kunst wird übrigens nicht von dem Publikum und der Zeit, sondern von den Künstlern gemacht, und Phidias, Sophokles, Äschylus, Dante, Petrarca, Raphael, Correggio waren sicher nicht Decadenten, wenn sie selbst in einer luxuriösen und bereits erkrankten Zeit lebten. Endlich ist dem starren Republikaner Schiller zu gute zu halten, daß er das politische Moment mehr als erlaubt eingemischt hat

wird auch jede edle Harfe stumpf. Vergebens, daß sich der ungläubige Künstler krampfhaft auf den Standpunkt eine ideell überwundenen Religion zurückzuschrauben versucht; es kommt nur zu akademischen, kraftlosen Nachahmungen, deren Hohlheit jedem gesunden Gefühl sofort klar wird (s. Uhdes und Liebermanns religiöse Bilder). Denn die eigentliche Seele eines Kunstwerks ist immer der eigene Geist des Künstlers; ihn suchen wir in all seinen Schöpfungen; wo er niedrig ist, wird er auch als solcher in seinen Werken kundbar werden; wo er nicht im Einklang ist mit seiner Absicht, wo er uns als groß hinstellen will, was er selbst als nichtig verdammt, fühlen wir diesen Zwiespalt auch als künstlerischen Mißklang und wenden uns unbefriedigt ab. Auch dem größten Künstler fehlt trotz aller Kunstfertigkeit die Fähigkeit, das Schöne darzustellen, das er nicht glaubt. Wenn etwas edel und gut in mir ist, sagte Adalbert Stifter, wird es von selber in meinen Schriften liegen; wenn aber das nicht ist, werde ich mich vergebens bemühen, Hohes und Schönes darzustellen, es wird doch immer das Niedere und Unedle durchscheinen. Es giebt deshalb nichts Alberneres als die moderne Losung l'art pour l'art, das Evangelium der künstlerischen Freiheit. In dieser Welt der kompliziertesten Zusammenordnung, wo „ein Schlag tausend Verbindungen regelt", giebt es nichts Isoliertes, bieten sich überall Übergänge und Zusammenhänge und ist überall Einheit und Gesetz notwendig, um das Mannigfache und Widerstrebende zum regelrechten Gang zu ordnen. Um so mehr im idealen Bereich. Unser Geist trägt nicht das Denken in einer anderen Tasche als das Wollen und Fühlen, der Mensch ist einheitliche Persönlichkeit und muß die verschiedenen Sparten seiner Thätigkeit in harmonische Eintracht bringen. Aus der Tiefe des Geistes und seiner Ideen ringt sich die Kunst los und sie soll wieder in Geist und Handlung umgesetzt und fruchtbar gemacht werden. Jene scheinbar stolze Selbstherrlichkeit der Kunst ist gleichbedeutend mit ihrer tiefsten Verarmung, ist nur der Deckmantel für die Verherrlichung des Häßlichen und Unmoralischen oder des völligsten Indifferentismus, der inneren Zerfahrenheit. Kunst ist ja nur Form, sie braucht also Stoff, was soll sie darstellen? Wenn nicht die Idee, dann bleibt nur die platte Natürlichkeit übrig oder das geradezu Häßliche oder die reine Willkür und Charakterlosigkeit, der keine Regeln

---

und den Begriff „Freiheit" in einer ganz formalen und unrichtigen Weise gebraucht. Florenz fühlte sich unter der „unrühmlichen" Herrschaft der Medicäer sicherlich „freier" und glücklicher als unter den wüsten Kämpfen der Adelsfaktionen. In Spanien, Deutschland und anderen Ländern war übrigens die Kunstblüte ziemlich gleichzeitig mit der nationalen Größe.

gelten. Da soll sich die Kunst nichts einreden lassen, namentlich nichts von der bösen altväterlichen Moral: „daß die Schwiegermutter Weisheit das blöde Seelchen ja nicht beleidige!" rufen diese Kunstanarchisten und sehen nicht, daß sie damit gerade recht stiefmütterlich gegen die Kunst handeln; es ist, wie wenn man dem Ast Freiheit und Erlösung predigte von dem Baum, der ihn gefesselt hält. Die Grazien waren bei den Alten nicht herrschende, sondern dienende Gottheiten. Der Künstler muß zu seinem Objekt, das er darstellt, eine sittliche Stellung einnehmen, er muß uns ersehen lassen, ob er es billigt oder verurteilt, ob er es mit Liebe oder Abscheu gezeichnet hat, sonst ist das Werk trotz aller kunstvollen Technik charakterlos und läßt kalt, und jene Liebe oder jener Abscheu, jene Billigung oder Mißbilligung muß eine edle sein, sonst empört der Künstler trotz aller Technik und Charakterhaftigkeit die Seele der Zuschauer und Hörer. Tolstoi schildert uns, wie ihm ein berühmter Maler sein Bild zeigte, das eine kirchliche Prozession darstellte. „Es war vorzüglich gemalt, aber von einem Verhältnis des Künstlers zu seinem Gegenstand war nichts wahrzunehmen. Was meinen Sie nun, sind solche kirchlichen Gebräuche gut, sollen sie beobachtet werden oder soll man sie lieber unterlassen? fragte ich den Künstler. Er erwiderte mir darauf mit einer gewissen Schonung meiner Naivität, daß er das nicht wisse und daß er auch nicht für nötig halte, das zu wissen, seine Aufgabe sei nur, das Leben zu schildern. „Aber lieben Sie diese Gebräuche?" — „„Das vermag ich nicht zu sagen."" — „Vielleicht verabscheuen Sie dieselben?" — „„Ich liebe sie nicht und verabscheue sie auch nicht,"" antwortete der auf dem Gipfel der heutigen Kultur stehende Künstler, mitleidig über meine Einfalt lächelnd. Er schilderte das Leben, ohne dessen Sinn zu begreifen, ohne dessen Erscheinungen zu lieben oder zu verabscheuen."

Das Verhältnis des Dichters zu seinem Stoff und zu seinen Charakteren muß klar ersichtlich sein; hier fehlte selbst Äschylus in seiner Prometheustrilogie, da Zeus bald als ehrfurchtgebietende Majestät, bald als tyrannischer Emporkömmling geschildert wird, der Titan bald als heldenmütiger Verfechter des gekränkten Rechts, bald als frevelhafter Empörer gegen die Gottheit erscheint. Der Tadel trifft freilich die ganze antike Religionsanschauung. Nicht bloß Klarheit muß der Künstler haben über die Dinge, welche er darstellt, sondern er muß selbst ein moralisch hoher Mensch sein, um vollkommener Künstler zu sein. Ingenium cui sit, cui mens divinior atque os magna sonaturum .. des nominis hujus honorem. Ohne Selbsterfahrung ist es unmöglich, die Tugend darzustellen. Vieles kann der Künstler aus der Anschauung

schöpfen, aber das Innerste, Höchste und Wahrste muß er dem eignen Geist abfühlen können. Von dem chinesischen Instrument Che sagt Confutse: „Wer dieses spielt, der muß seine Leidenschaften überwunden haben, die Tugend muß ihm ins Herz gegraben sein, sonst bringt er nur Mißtöne hervor.“ Dasselbe gilt von der wahren Kunst. Nur der gute Dichter kann der große sein, sagt Jean Paul. Thatsächlich sind die Fürsten im Reich des Schönen auch stets hohe, edle Menschen gewesen. Ja sie waren vielfach zugleich philosophische, religiöse Schriftsteller, Reformatoren, Politiker. Je höher der Genius steht, um so weiter greift er umher im Reich des Wissens, um das Leben aus dem Ganzen und Vollen begreifen zu können und seine Kraft an dem Höchsten und Großartigsten zu erproben, um so weiter also wird er in das Reich der universellen Wissenschaften, der Philosophie und Theologie, geführt. Die Schönheit der Form mag noch so ergötzlich sein, aber am tiefsten erfaßt uns doch die Hoheit der Persönlichkeit des Dichters, die hinter seinen Werken verborgen liegt, und zu großer Persönlichkeit gehört unbedingt das ethische und religiöse Moment. Goethe sagt sogar, die Kraft der Persönlichkeit sei das Einzige, was in die Bildung der Zeit übergehe. Diese wichtige Seite ist's aber, die in der Beurteilung der Kunstschöpfungen viel zu wenig beachtet wird. Es ist die Misere unserer Litteraturwissenschaft, daß sie fast ganz in Untersuchungen der Stileigentümlichkeiten aufgeht, wobei die persönliche Kraft der Phantasie, der Charakter des Dichters zur Nebensache wird. Dadurch geht jedes Verständnis auch des Stils verloren, denn Stil hat seinen Grund im Charakter. Es läßt sich mit Evidenz in der Geschichte der Kunst nachweisen, daß ein moralischer Bruch stets auch ein Sinken der künstlerischen Gediegenheit, Runde und Harmonie zur Folge hat. Wir sehen das bei Bürger, Heine und namentlich bei fast allen Modernen. „Er hatte nicht Charakter genug, um ein großer Dichter zu sein,“ sagt Goethe von seinem Freund Lenz. Selbst vom Schauspieler gilt die Forderung der Charakterhaftigkeit; „man muß etwas *sein*, um etwas *scheinen* zu können,“ sagt Beethoven. Um den Prinz Fernando so zu spielen wie Wolff, müßte man so gläubig sein wie er, sagt Holtei von dem Dichter der Preziosa und der Charakterdarsteller Carl Seydelmann schreibt über die Schauspielkunst: „Du willst Künstler werden? Sei zuvörderst ein ehrenwerter tüchtiger Mensch! Du wirst überall den Schauspieler mangelhaft finden, wo dir der Mensch wurmstichig erscheint. Ein Mensch, der Komödie spielt und uns nicht schon durch sich zu fesseln versteht, wird uns fatal, darum giebt es so selten tüchtige Schauspieler, weil tüchtige Menschen selten sind. Das beste Mittel, edel zu erscheinen, ist edel sein.

Gemeine Gesinnung kann sich einem geübten Blick nicht verbergen, und wenn der Darsteller äußerlich geniale Meisterschaft errungen hätte. Ist es nicht der innere Reichtum oder die innere Armut, die wir Bühnenleute in jedem Blick, in jeder Bewegung, in jedem Accent zur Schau tragen?" Darum sollte jeder angehende Künstler die goldnen Worte, die in Oktave Feuillets Delila der alte Lehrer Sertorius seinem Schüler Rotwein giebt, für sich gesprochen denken: „Wenn du nicht, wie so viele nach einer kurzen glanzvollen Nacht aus der Sphäre der Kunst verschwinden willst, wenn du nicht willst, daß dir inmitten im Umlauf der Atem ausgehe, wenn du deine heilige Last bis zum Gipfel tragen willst — bezähme dein Herz und ordne dein Leben! Ein entnervter Körper kann nur einem gefallenen Geist zur Wohnung dienen. Wähne nicht, junger Mann, in der Aufregung der Unordnung, im wüsten Taumel der Sinne, in der krankhaften Überreizung der Leidenschaft eine wirklich dauernde Begeisterung zu finden! Erinnere dich, daß die Alten, unsere Lehrer, einen Namen hatten für Tugend und Kraft, nur einen Ausdruck für Ordnung und Schönheit! Erinnere dich, daß sie in ihren tiefsinnigen Allegorien die Musen keusch und die Venus zu einer Idiotin machten! Zwischen Laster und Genie ist keine Vereinigung auf die Dauer möglich. Wenn diese beiden entgegengesetzten Elemente in einem und demselben Individuum sich vorfinden, bekämpft und zerstört unvermeidlich eines das andere."

Darum Schillers Mahnruf an die Künstler: Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben, bewahret sie; sie sinkt mit euch, mit euch wird sie sich heben!

Kunst und Religion.

Aus dem vorstehenden ergiebt sich mit naturgemäßer Konsequenz die enge Verbindung des Schönen auch mit der Religion. „Gottes Enkelin" nennt Dante die Kunst (Inf. 11, 105) und schön sagt Platen:

> Nicht allein der Glaube ist es, der die Welt besiegen lehrt,
> Wißt, daß auch die Kunst in Flammen das Vergängliche verzehrt!
> Um den Geist emporzurichten von der Sinne rohem Schmaus,
> Um der Dinge Maß zu lehren, sandte Gott die Dichter aus.

Zwar ist das religiöse und das schöne Empfinden nicht identisch; die Religion sucht Wahrheit und Erlösung und kann sich mit noch so schönen Bildern nicht begnügen; es ist ein Zeichen völliger religiöser Verflachung, wenn wie es heute hier und da verlautet, die Kunst die Stelle der Religion übernehmen solle; aber als Führerin zum Göttlichen, als Versinnbildlichung religiöser Ideale kann sie wohl

dienen, und sie findet diesen Dienst reichlich belohnt, denn sie erreicht als religiöse Kunst den Höhepunkt ihrer Vollendung. Wie alle Künste aus der Religion entsproßten, von ihr Ideen, Stil und Begeisterung empfingen, wie schon der Chor der alten Tragödie dem Kultus seinen Ursprung verdankte, so muß der wahre Künstler vates, d. i. Prophet und Dichter diesen Einheitspunkt alles Menschlichen suchen und aus diesem Boden des castalischen Quells Inspiration holen. Die Kunstgeschichte, sagt Vischer, zeigt, wie auffallend die Produktion sinkt, wenn man sie als leeres Formspiel betrachtet, wie sie nur da groß wird, wo sie mit geistigen, namentlich religiösen Ideen befruchtet ist. Das religiöse Bedürfnis ist die stärkste Triebfeder des Kulturprozesses der Menschheit, das religiöse Bewußtsein jeder Zeit und jedes Volkes der sicherste und feinste Maßstab für die jeweilig errungene Kulturstufe. Es ist speciell die Mutter der Kunst.

Eine Sixtina konnte nur entstehen in einer Religion, welche die Idee der jungfräulichen Empfängnis hatte; die großen Tempel, die antiken Statuen verlangen zur Möglichkeit ihrer Entstehung die Religion, deren Verherrlichung sie sind. Auch die Dichtkunst ist der kongruente Niederschlag des religiösen Lebens und Fühlens. Numine afflatur schrieb darum Raphael über sein Bild der Poesie, des belebenden Quells seines eigenen Schaffens sich wohl bewußt. Die Welt ohne Kunst nennt Baco einen Polyphem mit ausgerissenem Auge, man kann ebensogut die Kunst ohne Religion so nennen: ihr fehlt der Lichtpunkt, der Geisterblick. O Religion, du Quelle, was liegen in dir für Ströme! ruft Herder begeistert aus. Wenn David Strauß die Kunst an Stelle der Religion setzen will, so muß er konsequent eigentlich die sämtlichen religiösen Kunstwerke als Darstellungen von Phantasmen und Lügen verwerfen, damit aber entschwindet ihm die Kunst so ziemlich aus den Händen. Was bleibt von der Plastik der Alten, wenn man die Götter- und Heroenbilder wegnimmt, was von der mittelalterlichen Kunst, von der Renaissance? wieviel von den großen Dichtern? Daß Strauß Ulrich von Hutten und Voltaire als seine Lieblinge verherrlicht, ist sehr bezeichnend; aber selbst diese kann er nicht für seinen Materialismus reklamieren; sie stehen religiös hoch über ihm. Eine Trennung von Kunst und Religion ist gar nicht möglich. „Mit dem Glauben ist die religiöse Kunst zu Ende," sagt selbst sein Gesinnungsgenosse Vischer, und Kirchmann meint, die Kunstwerke des 16. und 17. Jahrhunderts würden nie übertroffen werden. Das ist fatal für ein Evangelium der reinen Kunst. Ohne Religion fehlt der Kunst, zumal der Dichtkunst, schon die Klarheit über die letzten Fragen des Daseins, über Freiheit und Weltordnung und damit ein wesentliches Erfordernis

der ästhetischen Harmonie. Schon bei den alten Dramatikern wirkte die Unsicherheit bezüglich der Weltleitung lähmend auf die Ausgestaltung ihrer großen Charakterdramen, Goethe konnte aus Mangel religiöser Abklärung seinen Faust nicht vollenden, besonders aber äußert sich die Zerfahrenheit bezüglich transcendenter und moralischer Fragen als klaffender Riß in modernen Dichtungen. Man hat sich jetzt daran gewöhnt, statt vom Dichter Belehrung über tiefe Probleme zu erhalten, mit einem Stachel im Herzen, mit völliger Ratlosigkeit aus dem Schauspiel nach Hause zu kommen. Der moderne Dichter begnügt sich Fragen aufzuwerfen, bekümmert sich aber nicht um die Beantwortung. Statt Lösung der Konflikte des Lebens, giebt er noch Verschärfung, statt sein Publikum aufzuklären, verwirrt er es. Sehr beliebt war von jeher der Tod als Lösungsmittel; gerade wo die Verwickelung aufs Höchste gestiegen, wo man eine interessante Auflösung erwartet, da läßt der Autor seinen Helden sterben, als ob der Dichter ein Henker sein müßte. Der Tod aber ist die schlechteste Lösung einer dramatischen Situation, er bricht die Entwickelung gewaltsam ab, und giebt keinerlei befriedigenden Aufschluß über die Probleme, die der Dichter angeregt.

Noch weniger wie den Verstand befriedigt diese dichterische Haltlosigkeit das sittliche Gefühl. Wir verlangen auch in der Dichtung poetische Gerechtigkeit, und dies Moment ist von großer Wichtigkeit besonders für die Tragödie, wir verlangen vom Dichter, daß er unseren edlen Trieben Nahrung und Begeisterung biete, damit wir auch für das Herz, für die sittliche Erhebung einen Gewinn ziehen können. „Wer nicht gerecht sein kann — der soll nicht richten — wer nicht erlösen kann — der soll nicht dichten.“ „Wo nicht Götter sind, da walten Gespenster.“ An Stelle einer charakterhaften festen Weltanschauung werden uns heutzutage die sonderbarsten Hirngespinste geboten: eine sonderbare, verschrobene Moral, die an Verrücktheit grenzt, oder jene Negativität, die sich einzig in der ätzenden Schärfe, in der Verdammung der gesellschaftlichen Zustände gefällt, ohne Mittel zur Heilung geben zu können. Das thut kein wahrer Dichter, Apollo war nicht bloß Sänger, sondern auch Arzt.

So kann die erhabene Kunst die Religion keineswegs entbehren, damit ist aber nicht gesagt, daß jede Religion und jede in allen Zweigen der Kunst schöpferisch wirken müsse. Die Dogmen einer Religionsrichtung können sogar lähmend, ja tödlich auf eine Kunstart wirken. Der Fetischdienst niederer Völker ließ nur häßliche fratzenhafte Götzenbilder aufkommen, entsprechend den religiösen Anschauungen, der Mohammedanismus hat die bildenden Künste gänzlich aus seinem Be-

reich verbannt, und auch die Religion der Hebräer ließ Plastik und Malerei nicht aufkommen, obwohl wenigstens im Tempel figürliche Darstellungen der Engel (nicht aber Gottes) geduldet wurden. Auch das Epos konnte als reine Kunstgattung bei den Juden nicht blühen, da die historischen Ereignisse als Gegenstand der kanonischen Bücher der profanen Darstellung entrückt waren. Aber in den Hymnen und Psalmen, in der heiligen Musik des Tempels loderte die religiöse Begeisterung um so herrlicher auf und auch der Islam hat trotz seiner Öde doch eine reiche Kunstepoche in der arabischen Dichtung und Architektur aufzuweisen. Überhaupt manifestiert sich die Kraft und der Charakter einer Religion deutlich in dem Einfluß, den sie auf das künstlerische Empfinden übt. Der Protestantismus hat entsprechend seinem Hang zur Innerlichkeit nur in Lyrik und Musik eigenartige Produktionen zuwege gebracht; in der Malerei hat er die Verweltlichung der Kunst und ihre Befreiung aus den zu engen Fesseln der Theologie befördert. Dadurch wurde ohne Zweifel z. B. die Naturschilderung, die bei den Alten völlig im Bann der Religion war und im Mittelalter als zu weltlich verachtet wurde, wesentlich gefördert, die Kunst aber auch veräußerlicht und ihrer Reinheit, Erhabenheit und Tiefe entkleidet.

Von dem Einfluß der Religion auf die Kunst ist auch noch zu unterscheiden die direkte Benutzung des Künstlerischen im religiösen Kultus. Die eigentlich kirchlichen Kunstwerke müssen auch einen streng kirchlichen Stil haben, aus diesem Grunde paßt z. B. ein Oratorium von Liszt, eine Messe von Bach oder Berlioz wie eine Madonna von Gabriel Max trotz ihres religiösen Gehaltes noch nicht in eine Kirche, andererseits können künstlerisch völlig ungenügende, ja abgeschmackte Machwerke auf einfache Gemüter religiös erbauend wirken, die ästhetische Vollkommenheit kann sogar störend und ablenkend für die Andacht empfunden werden. Die Frömmigkeit begnügt sich auch mit schlechten Bildern, sie will an den Gegenstand ihrer Inbrunst nur erinnert sein, das übrige thut das gläubige Gemüt hinzu; ja sie sieht oft in Kunstschönheit einen Feind der religiösen Innigkeit, eine Aufspreizung der menschlichen Kraft, und nur an einfache, steife, altehrwürdige Gebilde kann sie göttliche Hilfe geknüpft denken: kein Mirakelbild ist ein Kunstwerk. Dies gilt selbst im kunstsinnigen Griechenland. Schon Äschylus und Pausanias berichten, daß gerade die alten, unförmlichen und düsteren Götterbilder in der höchsten Verehrung stünden, und im christlichen Volke sind gleichfalls die rohen Statuen und Gemälde, die gräßlich mit Blut überströmten Kruzifixe, die schwarzen Madonnenbilder u. s. w. am

geachtetsten, schon durch den Beweis des Alters. Selbstverständlich spricht diese Volksmeinung nicht etwa für eine Gegnerschaft der Religion und edlen Kunst; sonst würde die günstige Einwirkung beider aufeinander unerklärlich sein. Ein geläuterter Sinn wird auch von einer Raphaelschen hl. Familie, einer Assomption von Murillo sich erbaut fühlen und in dem ästhetischen Moment nicht ein Hindernis, sondern ein Vehikel der religiösen Erhebung finden; denn alles Hohe muß sich doch schließlich vermählend begegnen und in der religiösen Empfindung als Schlußstein zusammenfinden. Darin, in diesem hohen Beruf liegt auch die Apotheose der Kunst, die der Tugendpedant als Verführerin zur Sinnlichkeit verdammt, der Philister als Luxus, als müßigen Überfluß verachtet; „der mag wohl zu entbehren sein, der bloße Trug, der leere Schein", spricht er spöttisch und sieht nicht, daß die Kunst eben die Erscheinung des Ewigen, dessen ist, was das Leben im Innersten begehrens- und lebenswert macht.

Besonderungen des Schönen.

Aus dem Schönen in seiner unendlichen Mannigfaltigkeit heben sich zwei Gegensätze heraus: das Erhabene und das Lächerliche. Beide haben das Gemeinsame, daß sie hart an die Grenze des Schönen streifen, ja das Schöne im gewöhnlichen Sinn nach entgegengesetzten Richtungen sogar oft weit überschreiten bis zum Formlosen, Fratzenhaften, Dämonischen. Während das Schöne nach der gewöhnlichen Auffassung harmonische Begrenzung, symmetrische Abrundung fordert, liegt das Erhabene gerade im Kolossalen, Unbegrenzten, Dämmerhaften, wo die Konturen verschwimmen, die Farben im Nebelhaften untergehen, und umfaßt im Negativ-Erhabenen sogar das Gebiet des Gräßlichen, Ekelhaften, Teuflischen. Das Lächerliche andererseits hat sein Bereich im Kleinlichen, Winzigen, Unproportionierten, ja, es verzerrt in der Karikatur sogar die Gegenstände ins Fratzenhafte, ohne selbst das Schöne zu verschonen, und sieht hierin einen Reiz eigener Art. Sollen wir deswegen beide Kunstwerke vom Schönen ausschließen? Dem steht entgegen das unmittelbare ästhetische Gefallen, das dieselben hervorrufen. Man hat das Erhabene auf das Moralische, also das Gefallen auf das Eindringen eines fremden Elements ins Schöne zurückführen wollen; aber welche moralische Idee repräsentiert ein gigantischer Fels? Wohl die Idee der Kraft. Aber ist denn die Idee des Lieblichen, Anmutigen, Naiven, welche das einfach Schöne enthält, an moralischem Wert geringer? Das Lächerliche wollte man gar ins Unverständige, Alberne

oder Böse setzen, als ob bloße Dummheit und Bosheit erfreulich und nicht vielmehr widerlich wäre! Das Lächerliche mag aus Unverstand herrühren, aber die Erscheinung muß interessant, ergötzlich sein, und in ihr liegt das Komische.

Die Phänomene des Erhabenen und Komischen steht mit dem anmutig Schönen im Gegensatz, aber nicht mit dem Schönen überhaupt; denn beide sind so gut wie letzteres sinnlich gefällige Erscheinungen von Ideen. Wir sehen, wie verfehlt alle formale Ästhetik ist, wie unzureichend es ist, das Schöne in absolute Formen, in Regelmäßigkeit, Proportionalität, Symmetrie u. s. w. zu setzen, der Gedanke ist's, der in der Ästhetik alles macht, der selbst das Häßliche schön, das Schöne häßlich erscheinen läßt, wenn es in ein anderes Verhältnis tritt, z. B. was im Erhabenen imposant, hoheitsvoll ist, würde im Anmutigschönen plump und roh sein, was hingegen das Anmutigschöne macht, die Leichtigkeit der Bewegung, der heitere Fluß der Linien, würde beim Erhabenen frivol sein, z. B. wenn in Offenbachs Orpheus Juppiter tanzt, gilt die Regel: je anmutiger, desto häßlicher! So verschwimmen uns alle Anhaltspunkte im Schönen, wenn wir nicht im Gedanken den festen Pol in der Erscheinungen Flucht sehen. In dieser Fassung des Begriffs vom Schönen ist keineswegs alles und jedes ins Bereich des Schönen gezogen, ist keineswegs der Unterschied des Schönen vom Häßlichen aufgehoben. Das Erhabene und Komische ist noch lange nicht das Stümperhafte, Defekte; beide verlangen sorgfältige Komposition und Darstellung; sonst müßte der Palast des Prinzen von Pallagonia*), den Goethe als Muster der Abgeschmacktheit schilderte, erhaben oder komisch sein. Das Häßliche ist 1. entweder das Inkorrekte, Defekte als die mangelhafte Erscheinung einer Idee, z. B. Lieder ohne Gefühl, Gedichte ohne Sprachschönheit, mit fehlerhaften Metrum, Reimen u. s. w., und als solches hat es gänzlich aus der Kunst fern zu bleiben, denn auch in der Darstellung des Unverständigen muß wenigstens die Darstellung schön sein, oder es ist 2. absolut gefaßt, die Erscheinung des an sich Widrigen, Gemeinen, Ekelhaften; so ist das Krokodil z. B. häßlich, nicht weil es mangelhafte Darstellung einer Idee wäre, denn

*) „Riesige, groteske Figuren stehen ohne Ordnung durcheinander. Die Stuhlfüße sind abgesägt, damit niemand Platz nehmen kann, die sitzbaren Stühle bergen Stacheln in den Sammetpolstern. Die Kandelaber sind von chinesischem Porzellan, und, näher betrachtet, aus einzelnen Schalen, Ober- und Untertassen zusammengekittet. Kein Winkel, wo nicht irgend eine Willkür hervorblickte. Sogar der unschätzbare Blick über das Vorgebirge ins Meer wird durch farbige Scheiben verkümmert, welche durch einen unwahren Ton die Gegend erkälten oder entzünden."

das Krokodil, dessen Leib nur gemacht zu sein scheint, um dem ungeheuren Rachen als Träger zu dienen, drückt diese Idee, die Idee der Gefräßigkeit ganz gut und vollkommen aus, aber häßlich ist es eben dieser Idee wegen; denn es giebt eine absolute Schätzung der Ideen, sonst könnte man gegen das Witzwort Voltaires: le beau pour le crapaud est la crapaude nichts einwenden und das Schöne wäre rein subjektiv, auch könnte man sagen: der Bucklige ist für einen Buckligen ganz gut gebaut, insofern alles bei ihm zu dieser Gestalt zusammenstimmt. Diese Art des Häßlichen ist keineswegs ganz aus der Kunst verbannt; sie gelangt besonders im Erhabenen und Komischen zu ihrer berechtigten Geltung, aber nur relativ als Kontrastmoment des Schönen, z. B. das Pharisäergesicht in Tizians „Christus mit der Zinsmünze", die Teufelsgestalten in der Versuchung Christi. Die Darstellung des Häßlichen für sich ist stets eine Verirrung der Kunst.

Wie streng das Erhabene vom Häßlichen getrennt ist, veranschaulicht eine einfache Betrachtung. Denken wir uns eine öde einsame Gegend ganz ohne Vegetation, z. B. ein Motiv aus den Felsengebirgen Amerikas, aus der Sierra Nevada, das steinerne Meer in den Tiroler Alpen, die ausgebrannten Mondvulkane, so ist ein solches Chaos von regellosen Felsblöcken einer reizenden Landschaft gegenüber unschön, aber es wirkt erhaben durch den Gedanken der charaktervollen Entsagung, durch die feierliche Erinnerung an den Tod, der unwiderruflich dieser Öde aufgeprägt ist. Die Erhebung, die wir aus diesem Anblick und diesen Gedanken schöpfen, kann so anziehend sein, daß wir den Reiz solcher erstorbenen Öden und Wüsten sogar der gefälligen Schönheit einer Mittellandschaft vorziehen, wie ja thatsächlich eine große Anzahl Touristen die größten Gefahren nicht scheuen, um jenen Anblick zu genießen.*) Vergleichen wir damit den obigen Palast des Prinzen von Pallagonien, so wird uns der Unterschied einleuchten. Hier treffen wir überall auf Anläufe zur Kunst, aber unsere Erwartung wird schmählich getäuscht; gespreizte Unnatur, zweckwidrige Formen machen sich breit, wo Form und Ordnung walten sollten. Ein Zimmer soll kein Chaos sein; was uns in der Sahara, im Felsengebirge anzieht, wirkt hier abstoßend, da ja schon das großartig Wirkende, die räumliche Ausdehnung fehlt; zudem ist es die stets widrige Halbheit, das stümperhafte Schweben zwischen Natur und Kunst, der Zwiespalt zwischen Wollen und Können, wenn nicht gar absichtliche Zweckver-

*) Schiller erklärt die Empfindung des Erhabenen für Unlust; nach ihm ist sogar der Anblick eines Gewitters mit den zuckenden Blitzen, finsteren Wolken unschön. (?) Schiller, von Kant verführt, scheidet viel zu schroff zwischen dem Erhabenem und Schönem, ein Fehler, der sich durch seine ganze Ästhetik zieht.

letzung, was uns hier auf Schritt und Tritt beleidigt; von der freien Natur erwarten wir kein Kunstwerk, ein unförmlicher Steinklotz beleidigt also unser Schönheitsgefühl nicht; aber wenn wir merken, daß ein Unschönes den Anspruch erhebt, schön zu sein, empört uns diese Anmaßung; das ist auch der Grund, warum Zeichnungen, die nur wenig von regelmäßigen Figuren abweichen, durch diese Inkorrektheit beleidigen, weil sie den Gedanken wecken, daß die Regelmäßigkeit dem Zeichner vorgeschwebt habe und er unfähig zur Ausführung war, während die Abweichung, wo sie groß wird, z. B. bei ganz unregelmäßigen Polygonen, nicht mehr unangenehm wird. So wirkt auch regelloses Durcheinander von Gedanken in einer Rede oder Abhandlung keineswegs erhaben wie jenes Chaos in der Natur, weil wir bei einer Rede Form erwarten, sonst könnte jeder schlechte Schriftsteller in seinem Wust wenigstens erhaben wirken, wo er nicht zur Schönheit kommen konnte. Immer ist es die Deformation, die erkannte Unfähigkeit, die getäuschte Erwartung, die den häßlichsten und peinlichsten Eindruck macht.

Gehen wir nach diesen orientierenden Erwägungen nun zur Darstellung der Idee des Erhabenen über.

Das Erhabene.

Das Erhabene ist das sinnlich angeschaute Imposante, Macht- und Hoheitsvolle. Der erhabene Gegenstand wirkt zwar zunächst, eben weil er erhaben über das Gewöhnliche ist, überwältigend und niederdrückend, das Subjekt fühlt sich ihm gegenüber klein und arm; aber weil das Erhabene, wenigstens in den edleren Formen, nicht bloß macht- sondern auch hoheitsvoll ist, nicht bloß durch überlegene Kraft imponiert, sondern auch durch Adel und Größe Ehrfurcht weckt, wirkt es auch erhebend auf das Subjekt, das die Größe, die Hoheit erkennt und sich bei aller Niedrigkeit demselben verwandt fühlt. Das Gefühl des Erhabenen ist nicht knechtische Furcht, sondern das Entzücken der Ehrfurcht, das uns vor dem Hohen befällt; nur dadurch wirkt es auch beseligend. Die bloße physische Übermacht ohne ideale Gestalt wirkt nicht erhaben, sonst müßte dem gepeitschten Knecht sein Peiniger auch erhaben vorkommen, ebensowenig die angeschaute ideale Größe bei völliger subjektiver Unzulänglichkeit; das Gefühl des Bösewichts, der beim Anblick der Tugend seine Erbärmlichkeit fühlt, ist nicht erhaben. Diese subjektive Seite der Gottähnlichkeit des eigenen Innern ist's, welche Kant so sehr betont, daß er in ihr ausschließlich das eigentlich Erhabene findet und die objektive Ursache dieses Gefühls ganz verkennt. Nach Kant ist nicht das Objekt erhaben, sondern wir kommen

uns erhaben vor, indem wir von außen nur die Anregung zu diesem Gefühl empfangen. Es scheint ihm unmöglich, daß sich der Geist einer Naturerscheinung, z. B. einer unabsehbaren Wüste gegenüber klein dünken könne; das Erhabene könne in keiner sinnlichen Form enthalten sein, sondern treffe nur Ideen der Vernunft, aber er vergißt, daß der Natureindruck sich im Geist der Betrachtung mit der Idee der Unendlichkeit, der ideellen Größe associiert und dadurch zum Symbol des Göttlichen wird. Das Erhabene ist, wie Solger sagt, dunkle Erkenntnis Gottes. Immer ist es der angeschaute Gegenstand, der erhaben ist; nicht Selbstgefälligkeit, sondern achtungsvolle Beugung vor einem Großen ist die Empfindung des Erhabenen; aber diese Beugung ist auch immer Beglückung, denn es ist edler und beseligender zu bewundern als bewundert zu werden oder gar sich selbst zu bewundern.

Sehen wir nun, durch welche Objekte das erhabene Gefühl hervorgerufen wird; nach der Verschiedenheit der Objekte wird auch das Gefühl sich differenzieren und in verschiedene Arten des Erhabenen zerfallen. Alle Objekte sind entweder körperliche oder geistige, also giebt es vor allem den Gegensatz des materiell und geistig Erhabenen. Zwar wirkt das Erhabene der Körperwelt nur als Ausdruck einer großen Idee, und andererseits muß das geistig Erhabene wie alles Schöne sinnlich vermittelt werden; es giebt also weder ein rein geistig noch ein rein stofflich Erhabenes; immerhin aber ist die Einteilung unerläßlich; nur Kant muß den Unterschied leugnen, wie er überhaupt ein objektives Prinzip des Erhabenen und Schönen nicht geben kann.

I. Das Natur-Erhabene.

Das Natur-Erhabene ist entweder ein Erhabenes des Raumes, oder der Zeit oder der Kraft.

1. Das Erhabene des Raumes.

Der Raum wirkt erhaben durch die scheinbar unendliche Ausdehnung. So kann schon die Vorstellung einer geraden Linie, der Asymptote, die sich der Hyperbel immer mehr nähert, ohne selbst im Unendlichen sie erreichen zu können*), sowie die Reihe $\frac{1}{2} + \frac{1}{4} + \frac{1}{8} \ldots$

*) Nebenbei bemerkt ist der Ausdruck: „Zwei Parallele schneiden sich im Unendlichen", falsch; zum Begriff der Parallelen gehört, daß sie auch im Unendlichen, wenn sie bis dahin erweitert werden könnten, sich nicht schnitten; ebenso kann die Gerade nicht als Kreis mit $r = \infty$ betrachtet werden; denn zum Begriff des Kreises gehört die in sich zurückkehrende Linie und das Centrum in der Mitte. Solche Redensarten sind logische Nachlässigkeiten der Mathematiker, die für die Rechnung freilich irrelevant sind.

erhaben wirken. Ich erinnere mich noch gut, welch sonderbaren, fast betäubenden Eindruck mir die evidente Überzeugung machte, daß die unendlichen Teile einer nach jenem Verhältnis verkleinerten Linie nur die Summe 1 ausmachen. Doch liegt der erhabene Eindruck hier mehr in der Verstandseinsicht und mathematischen Gewißheit als in der sinnlichen Anschauung; ja beide scheinen miteinander im Widerstreit zu liegen, und dies giebt jener Evidenz einen eigentümlich prickelnden Reiz. Eben wegen der schwachen sinnlichen Veranschaulichung kann man dies mathematisch Erhabene kaum zum Ästhetischen rechnen. Nur wo, wie in Schillers „Größe der Welt" und „Sprüche des Confuzius", der trockene mathematische Begriff in schöne Versinnlichung tritt, wird er ästhetisch wirksam.

Höher als die mathematische Formel steht eine angeschaute, ins Endlose sich ergießende Linie, Fläche, körperliche Ausdehnung: eine lange Straße, Allee, ein hoher Dom, Turm, Berg, das offene Meer, die Wüste, Steppe, der Himmelsraum, ein tiefer Abgrund u. s. w. Drohend wirkt die Höhe, unruhig, Grausen erregend die Tiefe, erweiternd und Sehnsucht weckend die Breite.

Der erhabene Gegenstand muß als ein einziger und homogener erscheinen, sonst müßte jede Gegend erhaben sein, denn jeder Horizont zeigt ziemlich so viel Ausdehnung wie der andere, aber nur die einförmige und einfarbige Wüste, See, Himmelsatmosphäre ist erhaben, nicht die vielgestaltige und buntfarbige Mittellandschaft; nur die ersteren Objekte geben uns die Vorstellung eines unendlichen, diese nur die Vorstellung vieler endlichen Gegenstände.

Doch wirkt es zur Verstärkung des Eindrucks, wenn auf der einförmigen Ausdehnung gleichmäßige, nicht allzu scharf sich abhebende Abstriche und Richtpunkte eingezeichnet sind, welche dem Zuschauer einen Maßstab für die Größe an die Hand geben. So gewinnt das Meer einen Vorzug vor der Ebene durch die Beweglichkeit der Wellen, die gleichsam die Millionen Gelenke eines unermeßlichen, lebendigen Riesen vorstellen, auch der gestirnte Himmel ist erhabener als das einförmige Blau, schon durch die Anhaltspunkte, welche die aus unendlichen Fernen herüberschimmernden Welten dem Spiel der Phantasie bieten, und selbst im kleineren bewährt sich dies; die nachts mit kleinen Lichtern besäte Peterskuppel erscheint größer, denn die Kuppel erscheint als ein ununterbrochenes Ganzes, die Lichter nur als ihre hervortretenden Konturen.

Oder man denke sich eine unermeßliche Ebene, ausgefüllt mit einer zahllosen Menschenmenge, riesigen Armee! Allerdings wird die Phantasie dabei noch nach ganz anderen Richtungen gelenkt. Die

Phantasie spielt überhaupt beim Erhabenen eine bedeutende Rolle. Einer reichen Phantasie können selbst alltägliche Erscheinungen Stoff zu erhabenen Ausmalungen geben; so bemerkt Jean Paul, daß er oft in der Kindheit auf einem Markstein der Chaussee gesessen und sehnend dem Zug der langen Straße nachgesehen und gedacht, wie sie fortliefe, über Berge schösse, immer-, immerfort ohne Ende.

Erhaben stimmt auch die Leere; sie wirkt unheimlich durch die Abwesenheit alles Lebendigen, daher schon ein Baum die Erhabenheit mildernd unterbricht; aber auch ein stiller Wald, trotz des üppigen Pflanzenlebens, wirkt bedrückend und beängstigend, es ist, als ob das gespenstische Auge der Natur, Pan mit seinen Schrecken drohend auf uns gerichtet wäre, schon das Tier versöhnt uns einigermaßen mit der Einsamkeit, daher Einsiedler stets mit Haustieren, Vögeln, gezähmten Rehen u. s. w. versehen sind. Wo Leben, vielleicht üppiges, reiches Kulturleben vorhanden war, aber versunken ist, wie bei Ruinen, verschütteten Städten, z. B. Pompeji, entsteht das elegische Gefühl; hier ist aber schon das folgende Moment, das zeitlich Erhabene mit wirksam.

(Nach Vischer ist das Erhabene ein Überragen der Idee über die Erscheinung. Dann müßten abstrakte Gedanken, bei denen die Idee den Ausdruck am meisten überragt, das Erhabenste sein, und auch die stümperhafte Darstellung, wo der Konflikt zwischen Idee und Erscheinung recht fühlbar, würde einen erhabenen Eindruck machen, statt einen verächtlichen. Im Erhabenen muß so gut als im Einfachschönen Idee und Darstellung adäquat sein; wo die Idee im Ungemeinen, Formlosen besteht, da ist das Dargestellte, Formlose, Verschwimmende eben der naturgemäße Ausdruck dieser Idee.)

2. Das Erhabene der Zeit.

Wo das Unendliche der Zeit uns anschaulich entgegentritt, ist es von ergreifender Wirkung, so in dem Bibelsatz: „Vor Gott sind tausend Jahre wie ein Tag“; erhaben und schauderhaft zugleich ist die Sage vom ewigen Juden, lieblicher die Legende von jenem Klosterbruder zu Heisterbach, der im Nachsinnen und Zweifeln über obigen Bibelspruch im Wald sich erging, dort einem wunderbaren Vogelsang zuhörte, und bei der Rückkehr erfuhr, daß er hundert Jahre aus gewesen, wodurch er die Wahrheit jenes Satzes an eigener Seele empfand. Ähnlich ist die Legende von den Siebenschläfern. Erhaben ist die Personifikation der Zeit bei Shakespeare: „Der alte Glöckner Zeit, der kahle Küster“, und Nietzsches Ausspruch: „Ein Riese ruft dem andern durch die öden Zwischenräume der Zeiten zu; ungestört durch das mutwillige lärmende Gezwerge, das unter ihnen wegkriecht, setzt sich die hohe Göttersprache

fort.“ Wunderbar erhebend ist in Mark Twains Tob Sawyer die Erzählung von dem in einer Höhle verirrten Indianer, der, um nicht zu verdursten, den Tropfen eines Stalaktiten aufsaugen mußte, der „einmal in zwanzig Minuten mit der eintönigen Regelmäßigkeit eines Wanduhrperpendikels herabfiel. „Dieser Tropfen fiel, als die Pyramiden neu waren, als Troja fiel, als der Grundstein zur Stadt Rom gelegt wurde, als Christus gekreuzigt wurde, als die Eroberer das britische Reich gründeten, als Kolumbus absegelte, als das Blutbad von Losington etwas Neues war, und fällt jetzt und wird noch fallen, wenn alle diese Dinge ins Nachmittagslicht der Geschichte, in die Dämmerung der Sage versunken und von der tiefen Nacht der Vergessenheit verschlungen sein werden. Hat irgend etwas Zweck und Bestimmung? Fiel dieser Tropfen geduldig fünftausend Jahre lang, um bereit zu sein für das Bedürfnis dieses flüchtigen, dahinflatternden Menscheninsekts, und hat er einen andern wichtigen Zweck nach Verlauf von zehntausend Jahren zu erfüllen?“

Die Vergangenheit wirkt wehmütig, die Zukunft geheimnisvoll, die Gegenwart hat kein besonderes Zeitgefühl, außer wenn ein bedeutungsvoller Moment das Gefühl der Vergangenheit und Zukunft mit rege macht, wie der Schlag Zwölf in der Neujahrsnacht.

3. Das Erhabene der Naturkraft.

Die Kraft wirkt in Raum und Zeit und beherrscht beide; hier haben wir schon ein qualitativ Erhabenes, jedoch noch gebunden ans Materielle.

Die Stärke ist, wie Pascal sagt, die Königin der Welt. Der Kraft ist etwas Fürstliches, Hohes eigen, es giebt kein Erhabenes ohne Kraft. Am niedrigsten steht freilich die blinde, rohe Naturkraft; aber in ihrer Rücksichtslosigkeit, mit der sie ohne Schonung und Gefühl selbst das geistig Hochstehendste zermalmt, liegt etwas Imponierendes — ein unheimlicher Naturgrund thut sich vor uns auf, gegen den wir ohnmächtig sind — daher wir uns vor einem Raubtier mehr fürchten als vor einem Räuber, bei dem wir doch an das empfindungsfähige Herz appellieren können. Es liegt etwas Grausenhaftes in der Unerbittlichkeit der Naturgesetze: ein Orkan zerstört die Hoffnung eines ganzen Jahres, ja vieler Jahrzehnte, ein Heuschreckenschwarm, eine Überschwemmung verheeren eine ganze Gegend, eine geringfügige Veränderung des Organismus, z. B. das Eindringen eines Bluttropfens ins Gehirn bereitet dem Menschen den Tod. Die Natur hat schlimmere Nojaden als Carriere, ihre Explosionen wirken zerstörender als Kanonen, Pest und Cholera übertreffen den Giftbecher Borgias.

Unheimlicher noch als die gigantische Gestalt droht, wie bei Insekten und Giftschlangen, eine winzige aber intensiv furchtbare Kraft, die man dem Organ nicht ansieht. Das Mißverhältnis zwischen Gestalt und Überkraft öffnet der Phantasie ein unermeßbares Feld des Schreckens; daher die unverhältnismäßige Furcht vor kleinen Tieren, summenden Hornissen, Skorpionen, Tarantelspinnen. „Im Traum," sagt Jean Paul, „schaudert man mehr vor mystischen Zwergen, als vor einer steilen Riesengestalt." Ein Beispiel solcher Traumphantasie sei aus Schlegels Lucinde hier beigefügt: „Sorglos stand ich in einem kunstreichen Garten an einem runden Beet, welches mit einem Chaos der herrlichsten Blumen, ausländischen und inländischen, prangte. Ich sog den würzigen Duft ein und ergötzte mich an den bunten Farben, aber plötzlich sprang ein häßliches Untier mitten aus den Blumen hervor. Es schien geschwollen von Gift, die durchsichtige Haut spielte in allen Farben und man sah das Eingeweide sich winden wie Gewürm. Es war groß genug, um Furcht einzuflößen, dabei öffnete es Krebsschalen nach allen Seiten, bald hüpfte es wie ein Frosch, dann kroch es wieder mit ekelhafter Behendigkeit auf einer unzähligen Menge kleiner Füße." (Dostojewsky in einem seiner Romane hat eine ähnliche Schilderung und gleichfalls als Traum.)

Auch die noch ferne und kleine, aber unaufhaltsam *wachsende und anschwellende* Kraft spannt die bange Erwartung außerordentlich. So das leise Knistern einer beginnenden Feuersbrunst, das zuerst mäßige, aber anschwellende Rauschen einer Überschwemmung, das ferne Rollen eines Gewitters, das feine Pfeifen des Sturmes in den Tauen, die Stille zwischen Blitz und Donnerschlag, das Flüstern und Raunen eines Mordanschlages, das Anschwellen des Trommelschlages beim Sturmsignal, das Rollen der See als Vorbote des Orkans, die Pause der Erholung in der Nibelungenschlacht. Furchtbar und durch den Kontrast entsetzlich berührt uns die Kunde, daß die Verschwörer zu Florenz die Stille während der Wandlung beim Festgottesdienst als verabredeten Zeitpunkt zum tödlichen Dolchstoß wählten.

Den weitesten Spielraum für Ausmalung des Furchtbar-Erhabenen bieten Scenen allgemeinen Untergangs: Weltende, Götterdämmerung, Erdbeben, Völkerschlachten, Pest; drei Meisterstücke der Beschreibung der Pest haben uns geliefert: Thukydides, Lukrez und Manzoni; selbst das Ekelhafte, das sonst vom Schönen ausgeschlossen ist, ist hier erlaubt, wenn es nicht der sinnlichen Anschauung sich aufdrängt (daher dem Dichter hier mehr gestattet ist als dem Maler). Selbstverständlich ist, wenn wir vom Furchtbar-Erhabenen reden, daß die Furcht keine eigentliche, sondern nur ideal empfundene sein darf, was sich vom

ästhetischen Empfinden überhaupt versteht; wer in wirklicher schrecklicher Situation sich befindet, hat weder Zeit noch Lust zu ästhetischen Betrachtungen.

Die erhabene Naturkraft ist aber nicht immer furchtbar und zerstörend, sie ist auch schaffend und belebend und auch in dieser positiven Thätigkeit kann sie erhaben wirken; so als erquickender Regen, als erheiternde und überall Leben weckende Sonne; erhaben sind die in unermeßlichen Zeiträumen von winzigen Geschöpfen aufgetürmten Korallenberge und -inseln, die nun wohnungs- und ertragsfähig geworden sind, der Boabab oder Brotfruchtbaum, der Elefant, das Kampfroß (s. dessen prächtige Schilderung im Buch Job, woselbst auch die dem furchtbar Erhabenen angehörige des wilden Esels, Leviathan, Behemot).

Prächtig wird die edle Kraft, wenn sie mit Schönheitselementen sich reich umgiebt. Prächtig ist das stille, stolze Kreisen des Adlers in schönen Bewegungen, der Sonnenauf- und -untergang, prächtig-erhaben ist die Sprache der Bibel, wenn sie die Natur als Festschmuck Jehovahs schildert, der „die Wiesen als Teppiche ausbreitet", die Wolken als seine Boten aussendet, dessen Diener der flammende Blitz, aber auch das stille Säuseln des Zephirs ist; furchtbar prächtig ist die Stelle Isaias 4, 13: „Meine Hand hat die Völker gefunden wie ein Vogelnest; ich habe alle Länder zusammengerafft, wie man Eier aufrafft, die verlassen sind, da niemand eine Feder regt oder den Schnabel aufsperrt und wispert."

Ähnlich sagt Shakespeare von Mark Anton: Königreiche und Inseln waren wie Goldstücke, die aus seiner Tasche fielen.

II. Das Erhabene des Geistes.

Das Erhabene des Geistigen ist ein Erhabenes der Kraft, daher ist hier nur der große Wille erhaben, nicht das innerliche, abstrakte Denken. Obwohl die Vernunft auch Kraft, Denkkraft ist und die Seele des Charakters bildet, so ist sie doch zu unlebendig, tritt nicht anschaulich hervor, wie es das Schöne verlangt; erst durch den Willen wird der Mensch ein Charakter. Zum erhabenen Charakter gehört Handeln, daher sind die passiven, grübelnden Denkernaturen zu Helden in der Tragödie ungeeignet; Hamlet streift nahe daran, ebenso der Schillersche Wallenstein. Der starke Wille ist a) der starke böse, b) der starke gute Wille.

a) Das Erhabene des bösen Willens.

Ein starker Wille ist das erste Erfordernis des erhabenen Geistes; feige ehrlose Schwäche ist hier der fernste Gegenpol. Auch das Ver-

schwommene und Weichliche in Goethes Eduard, Werther, Weislingen, Fernando, Clavigo, Charakteren, denen alle Kraft fehlt, wirkt abstoßend, obwohl sie offenbar mit Liebe gezeichnet sind. Schwache Charaktere haben die Alten überhaupt selten dargestellt; selbst Paris und sogar Thersites haben Stärke, gleichwie in Sparta alle Gottheiten bewaffnet dastanden, selber die Venus.

Höher als diese Schwächlinge stehen sogar die starken Bösewichter, z. B. Lovelace in Richardsons Clarissa, Richard III., Glocester, Macbeth, Don Juan, Shylock. Ein Schimmer von Größe und Seelenadel, der zum Erhabenen unerläßlich ist, muß auch hier noch vorhanden sein, er liegt in dem unbeugsamen Mut, in der Opferkraft und Entsagung, die auch der Böse für seine schlechten Zwecke übt, und in der Beimischung von edlen Eigenschaften, die dem Helden eine gewisse Sympathie retten. (Dies fehlt dem Franz Moor, aber nicht den oben Genannten.)

Des Verführerischen wegen, das dieser Sorte liebenswürdiger Schwerenöter innewohnt, und der größeren Leichtigkeit halber, mit der sie zu gestalten sind, haben diese negativen Helden in der neueren Poesie größeres Terrain gewonnen, als es eigentlich notwendig und rätlich ist. Der russische Dichter Gogol verteidigt sich deswegen in der Vorrede zu seinen „Toten Seelen“: „Es ist höchste Zeit, den tugendhaften Helden etwas Erholung zu gönnen. Unaufhörlich schallt uns die Tugend ins Ohr. Zum armen Lastpferd hat sie den tugendhaften Helden gemacht und alle Schriftsteller reiten auf ihm herum und jagen ihn mit Peitschen und Sporen vorwärts, sie haben den tugendhaften Helden so ausgehungert und abgemüht, daß kein Schatten von Tugend mehr vorhanden ist, nichts als Haut und Knochen bleiben zurück, denn sie achten den tugendhaften Helden nicht und verbrauchen ihn heuchlerisch zu ihren Tendenzen. Nein, ich mag keinen tugendhaften Helden, ich will einmal einen Spitzbuben zum Helden nehmen!“

Die Antike und das Mittelalter dachten anders; dort nahm der Dichter den bösen Charakter nur zur Folie des guten und setzte alle seine Kraft darein, den idealen Menschen zu zeichnen; daher die große Anzahl wahrhaft großer Charaktere in der älteren Poesie, während der moderne Held, selbst wenn er ernst gemeint ist, gewöhnlich Karikatur wird. Die furchtbaren Gestalten finden sich im Altertum mehr in der Wirklichkeit als in der Kunst. Gräßlich ist es z. B., wie Kambyses, um dem Prexaspes zu beweisen, daß er nüchtern sei, dessen Sohn mitten durchs Herz schießt und dann kaltblütig zu ihm sagt: „Siehst du, daß die Perser von Sinnen sind, wenn sie sagen, daß ich dem Wein ergeben sei. Hast du je einen sichereren Schützen ge-

sehen?" Gräßlich erhaben ist es, wenn Tullia über die Leiche ihres Vaters ihrem Geliebten, dessen Mörder, entgegenfährt. Aber kein antiker Dichter hat die Kambyses, Nero, Kleopatra verdramatisiert. Sie mußten auf moderne Dichter warten.

Dem Gräßlichen gehört auch die ganze Hexenzunft und Gespenstergesellschaft an, während Hamlets Vater und Banquos Geist als Rächer der Gerechtigkeit dem positiv Erhabenen zugehören. Furchtbar ist die Erscheinung eines Geistes, eines übergewaltigen und unfaßbaren Wesens, dem gegenüber die Verteidigungsmittel der Welt kraftlos sind. „Komm du mir nah als zottiger russischer Bär, geschrumpftes Rhinoceros, als hyrkanscher Tiger, werd' alles, nur nicht das!" ruft entsetzt der kühne Macbeth beim Anblick von Banquos Geist. Sagt doch selbst Hiob: „Im Traum des Gesichts in der Nacht, wenn der Schlaf auf die Leute fällt, kam mich Zittern an und all meine Gebeine erschraken. Und da der Geist vor mir vorüberging, standen mir die Haare zu Berg. Es stand ein Bild vor meinen Augen und ich kannte es nicht, es war still und ich hörte eine Stimme: Wie mag ein Mensch gerechter sein als Gott?"

Hierher gehört auch die Figur des Teufels. Die heidnischen Religionen haben das Princip des Bösen teils idealisiert als Gott, teils untermenschlich gestaltet als Drache, Schlange. Die christliche Figur des Satans, der personifizierten Bosheit, die das Böse um des Bösen willen thut, ist ästhetisch nicht zu brauchen; die christlichen Dichter haben ihn entweder in einen irdischen Bösewicht vermenschlicht, wie Milton und Klopstock, oder humoristisch behandelt, wie Shakespeare den Caliban, dieses monströse Mittelding zwischen Mensch und Meerkalb im „Sturm", Lesage den Asmodi, Goethe den Mephistopheles nach Analogie der mittelalterlichen Possenspiele. Beides hat natürlich seine Bedenklichkeiten, wie schon früher angegeben.*)

b) Das Erhabene des guten Willens.

Hier ist das eigentliche Feld des schöpferischen Genius und die feinste Probe seiner Kraft. „Der Menschheit einen sittlichen idealen

*) Beispiele des gräßlich Erhabenen sind: 4. Kön. 6, die furchtbare Hungersnot in Samaria und besonders der Streit der beiden Weiber, deren eine den Sohn nicht nach Übereinkunft zum Schlachten geben wollte, Job 4. c die nächtliche Vision, der Ausruf Satans bei Milton: O ich Verdammter! die Schändung der Lavinia in Shakespeares Titus Andronikus 4. Akt, das Scheusal Aaron daselbst, der aber doch noch Liebe zu seinem Kind bewahrt, die Erzählung Ugolinos in Dantes Inferno c. 33, die Schlangenwerdung Guercios und Buosos (Inf. 25), in der Dantes „abscheuliche Großheit", wie Goethe sagt, heraustritt, der Todesschrei der Klytämnestra hinter der Bühne und das: Triff sie noch einmal! der Elektra bei Sophokles u. s. w.

Charakter, einen Heiligen hinterlassen, verdient Heiligsprechung und ist noch nützlicher als ihn selber gehabt zu haben, denn er lebt und lehrt ewig auf der Erde. Was hilft ein Schiffbruch pestkranker Teufel? Sie stecken strandend an" (Jean Paul); d. h. auch wenn der Dichter die schlimmen Charaktere als warnendes Exempel malt, stiftet er doch Unheil.

Der gute Wille kann positiv thätig oder negativ leidend sein. Im letzteren Fall darf er nicht apathisch das Schauerlichste ertragen wie Ludwig XVI., sondern der Natur muß ihr Recht werden, denn der Mensch ist ein empfindendes Wesen; das Leiden aber darf nicht bloß die sensitive Seite ergreifen, sondern der innerste Geist sei beteiligt und moralische Zweckmäßigkeit darf nicht fehlen. Das erhabenste Bild dieser Art, das nach allen Seiten den Forderungen genügt, ist die Passion Jesu Christi. Die Behauptung der sittlichen Erhabenheit auch in den schwierigsten Lagen heißt Würde. Die Würde darf aber nicht steif und frostig sein, sie muß mit Menschenfreundlichkeit gepaart sein, dann giebt sie das Ideal des Fürsten.

Als positiv thätige Kraft erweist sich der gute Wille in allen Gebieten des ethischen Lebens. Natürlich kann hier nicht die gesamte Ethik dargelegt werden; es seien nur einzelne Beispiele, die hierher gehören, angeführt. Solche erhabenen Züge sind Alexanders Einnahme der Arznei, während er seinem Arzt den Denunziationsbrief zum Lesen giebt, der diesen des Giftmordes beschuldigte, und desselben Rede nach der Gefangennahme der Frauen und Töchter des Darius, als ihn Schmeichler zur Weichlichkeit verlocken wollten: „Üppigkeit ziemt sich für Sklavenseelen, die Anstrengung nur ist wahrhaft königlich. Wißt ihr nicht, daß der Sieg nur dann gesichert ist, wenn Sieger und Besiegte nicht auf gleiche Weise leben?" Ebenso schön ist ein Wort der Gemahlin des armenischen Königs Tigranes. Beide waren von Cyrus gefangen genommen worden. Da bot Tigranes sein Leben an, um seine Gattin von der Sklaverei loszukaufen. Cyrus, von Edelmut gerührt, gab beide nebst ihrer Dienerschaft frei. Als auf der Heimreise alles von Cyrus redete, seine Weisheit, Enthaltsamkeit, Milde, Schönheit rühmte, sprach Tigranes zu seiner Gemahlin: „Schien dir Cyrus auch schön?" „Ich habe ihn nicht gesehen," sagte sie. „Wen denn sonst?" „Ich habe nur den angeschaut, der sagte, er wolle sein Leben geben, um mich von der Sklaverei zu retten." Erhaben ist die Antwort Phocions an Alexander, der ihm 100 Talente anbot, weil er ihn für einen edlen und braven Mann halte: „Nun gut, so gönne es mir, daß ich es nicht nur sei, sondern auch stets scheine."

Erhaben ist das Wort des Vendéerführers Henry de la Rochejacquelin:

„Si je recule; tuez-moi; si j'avance, suivez-moi; si je meurs, vengez-moi!" Erhaben ist die Inschrift des Kapuzinerklosters zu Frascati:

Entra o fedele in questo Asilo di Pace
Dove di Dio si parla e poi si tace.

Erhaben ist die That Don Alonsos, der, als alles im Sturm sich rettete, bei den Kranken blieb und mit ihnen unterging und von dem Herder singt:

„Welch ein Geist war größer, jener Catos,
Der im Zorn sich aufriß die Wunden,
Oder dieses Priesters, der den Pflichten
Seines Amtes treu, in der See versinket?"

Erhaben spricht der gestorbene Christus (Messiade 12, 723):

„Des Sterbens Nacht wie elend ging sie vorüber!
Und ach, nun der Morgen des Lebens, zu dem ich erwacht bin,
Traum, der mit Weinen begann und schloß mit dem Weinen des Todes,
Traum des Lebens, nun bist du geträumt und ich bin erwachet."

Einzig dastehend ist das Erhabene im Kind bei den Christuskindbildern, am vollkommensten in der Sixtina. Sonst ist Erhabenes im Kinde ein Widerspruch.

Durch den Untergang des erhabenen Subjekts wird das Erhabene tragisch.

c) Das Tragische.

Nur das Leiden eines *erhabenen* Subjekts bringt die tragische Wirkung zu stande: das Tragische ist also vom bloß *Traurigen*, Rührenden*) wohl zu unterscheiden; das Traurige bezeichnet Depression des Gemüts, das Tragische Erhebung desselben; das Traurige verstrickt uns in die Misere des gemeinen Daseins, das Tragische befreit uns aus diesem Netz und giebt uns durch die Nebelschleier der traurigen Geschicke eine erhabene Perspektive, welche die Rätsel und den Sinn des Lebens löst und die Vorsehung rechtfertigt.

Köstlin bestreitet die erhabene Natur des tragischen Charakters und meint, nichts sei weniger mitleiderregend als das Erhabene. Aber dann müßten die sämtlichen tragischen Helden zu gewöhnlichen Charakteren herabgedrückt werden, wie er es thatsächlich versucht, oder das

*) Rührend ist der Untergang *harmlos anmutiger Gestalten*; er darf nicht Hauptgegenstand der Tragödie sein, wohl aber kann er wirksam als Kontrast gegenüber den eigentlichen heroischen Charakteren verwendet werden, so Rüdiger in den Nibelungen, Max neben Wallenstein, die Söhne Eduards in Macbeth, Gretchen, Klärchen; sie sind die „Alpenblumen am Wassersturz", „seitwärts sie mit kindlich dumpfen Sinnen, dem Hüttchen auf dem kleinen Alpenfeld, und all ihr häusliches Beginnen, befangen in der kleinen Welt" u. s. w.

tragische Mitleid müßte geleugnet werden, das seit Aristoteles allgemein als vorzüglichste Wirkung des ernsten Dramas gilt. Das Mitleid thut keineswegs der Achtung vor dem Erhabenen Eintrag; im Gegenteil kann erst das Erhabene, Große im Leiden Mitleid im edelsten Sinn erregen. Im Mitleid liegt Bewußtsein des fremden Werts, Achtung, Liebe nicht einer materiellen, sondern eines persönlichen Tüchtigkeit. Diese Achtung, diese Liebe ist gesteigert durch die Wahrnehmung des Leidens dieser Persönlichkeit. Je edler das Individuum, um so mehr zeigt sich sein Adel im Leiden, je tiefer das Leiden geht, desto eindringlicher wird uns jenes Edle zum Bewußtsein gebracht. Je stärker die Kämpfe und Konflikte, je höher die Sturmwogen auf der empörten See der Leidenschaft schlagen, desto großartiger wird das Schauspiel sein. Was wären Lear, Othello, Antigone, Gretchen, Desdemona trotz ihrer Hoheit und Liebenswürdigkeit, wenn nicht das Leiden uns erst die Tiefen ihrer Persönlichkeiten erschlösse, wenn nicht ein grausames Geschick in ihr Leben eingriffe, ein Leben, das ganz anderen Geschickes wert war?

Sahest du nie die Schönheit im Augenblick des Leidens,
Nimmer hast du die Schönheit gesehn.

Nur im Sturm zeigt der Baum seine zähe Kraft, nur geschliffen der Diamant sein sprühendes Feuer. Daher, „was unsterblich im Gesang soll leben, muß im Leben untergehn.“ Nur um den Preis des frühen Heldentods gelangt Achilles zum Ruhm der Nachwelt.

Das Mitleid ist der Größe so wenig feindlich, daß selbst Christus, der leidende Gottessohn, gerade bei den tiefgläubigsten seiner Bekenner stets das erhabenste Mitleid geweckt hat.

Das tragische Geschick des Helden kann hervorgerufen sein

1. ohne, 2. durch seine Schuld.

Hier kommt die Frage der vollkommenen Charaktere in Betracht. Es sei zu gräßlich, meinen viele, daß der Held ganz ohne Schuld leide, und er dürfe deswegen entweder kein vollkommener Mensch sein oder müsse wenigstens durch eine Schuld seinen Untergang verdient haben.

Warum soll der Held eine Schuld haben? Weil es gräßlich ist, unverschuldet zu leiden? Aber zeigt uns nicht die Erfahrung, daß der Edle ohne Schuld in Leiden kommt, und ist es nicht Aufgabe der Tragödie, das Leben zu erklären? Soll die Kunst deswegen jeden großen Charakter zum halben oder Viertelsschurken machen, damit eine erlogene Gerechtigkeit auf ihre Rechnung kommt? „Sollen in Apollos himmlischen Wagen immer nur halbdunkle und halbglänzende Gestalten einsteigen? Ich dächte, die Poesie müßte noch einige Sterne

höher stehen als die Geschichte, welche einen Epaminondas, Sokrates, Christus kennt" (Jean Paul). Wenn die Alten in ihren mangelhaften Begriffen von der Weltordnung den Untergang des edlen, blühenden Lebens, den Tod des Adonis, Achilles nicht zu erklären wußten und hierzu den Neid der Götter erfanden, sind wir durch das Christentum über diese Erscheinungen nicht besser belehrt? Giebt es keine jenseitige Welt, keine ethische Rechtfertigung des Leidens?

Wenn eine Schuld des Helden unerläßliches Erfordernis der Tragödie wäre, müßte eine Reihe der besten Dramen als fehlerhaft gestrichen werden. Wo ist bei Antigone, Ödipus, Desdemona, Ophelia eine Schuld? Und gar eine Schuld, die Todesstrafe verdiente? Freilich wenn ein verbohrter Systematiker den Untersuchungsrichter macht, was kann da nicht alles als Schuld zum Vorschein kommen? Als ob es nicht genug wäre, daß der Dichter seine Helden leiden läßt, werden sie auch noch von den Ästhetikern mißhandelt. Man zwingt sie erbarmungslos auf die Anklagebank, spürt in Antigone Auflehnung gegen die Gesetze auf (als wenn Kreons unmenschliches Gebot Ausfluß des sittlichen Rechts wäre!), in Desdemona den Leichtsinn des verlorenen Taschentuchs, an Emilia Galotti eine Gedankenschuld und spricht dann schließlich: „Was brauchen wir weiter Zeugnis? Weg mit ihnen!"

„Und immer gleich Todesstrafe! Billiger thut's die edle Gerechtigkeit des Kritikers nicht. Komisch ist's, daß unter diesen Scharfrichtern solche sind, die sonst die Todesstrafe, selbst bei Verbrechern, für ungerecht halten; hier an diesen edlen Naturen soll sie gerechte Strafe sein; die Verletzung des Machtgebots eines Tyrannen, das menschlichen und göttlichen Gesetzen widerstreitet, das er selbst nachher als ungerecht zugesteht und weswegen er sich bitter anklagt, soll nur mit Vernichtung gesühnt werden können, selbst wenn gerade in dieser Verletzung die rührendste Bruderliebe, der heldenmütigste Opfermut sich manifestiert!! Das soll höhere Sittlichkeit sein? Das ist Abwesenheit jedes sittlichen Gefühls." (Th. Lipps, der Streit um die Tragödie.) Mit Recht sagt Gruppe gegen Hegel: Es dünkt mich vollständige Unpoesie, daß das Edle schlecht werden soll, wenn man sich ihm mit voller Seele hingiebt, und daß selbst der Untergang eines Sokrates durch die heuchlerische Berufung seiner Mörder auf das Gesetz gerechtfertigt werde.

Die Schuld des Helden ist kein notwendiges Ingredienz der Tragödie. Freilich hat man mit etwas mehr Recht als in obiger Sophistik gesagt, wo keine Schuld, da sei keine innere kausale Verknüpfung zwischen Charakter und Schicksal, letzteres sei dann nur äußer-

lich auferlegt und die Katastrophe folge nicht mit Notwendigkeit aus dem Wesen des Charakters, befriedige also nicht den logischen Verstand, aber es ist schon falsch, daß der Konflikt aus dem Helden mit Notwendigkeit folge. Nichts was der Mensch thut, folgt lediglich aus seinem Charakter, für nichts ist er allein die ausreichende Ursache. Die äußeren Umstände gehören auch dazu. Wenn Emilia Galotti dem Prinzen nicht begegnet wäre, wenn Kreon kein Tyrann wäre, könnte die Tragödie nicht kommen.

Aber auch die äußeren Umstände in Rechnung gebracht, so ist ferner falsch, daß der Charakter auf gegebene Umstände mit innerer Notwendigkeit reagiere; das hieße ihn zu einer willenlosen seelischen Maschine herabwürdigen. Charakter ist Festigkeit und Konstanz des Willens, eine Festigkeit, wurzelnd in den angeborenen Anlagen, bedingt durch größere oder geringere Ausbildung derselben, Erziehung, Lebensverhältnisse, vor allem aber durch Ausübung der Willensfreiheit. Ohne Freiheit kein Charakter. Niemand spricht vom Charakter eines Steins, einer Pflanze, einer Auster. Nur wenn der Mensch durch konstante Übung der Selbstbeherrschung den Willen bis zur Festigkeit und Gewohnheit erhoben hat, wird er imstande sein, sich unter wechselnden Umständen, gegenüber den mannigfachsten Antrieben und Stürmen treu zu bleiben und die Bahn, die er kraft seiner Willensfreiheit eingeschlagen, mag sie zur Tugend oder zum Laster führen, fest und stetig zu verfolgen. Im anderen Fall ist er ein schwankendes Rohr im Spiel der äußeren Umstände, ein charakterloses Individuum. Selbstverständlich ist diese Festigkeit des Charaktes nie eine absolute, mechanische; eine Tragödie wäre ganz unmöglich, wenn keinerlei Schwanken, Überlegen, Andershandelnkönnen gegeben wäre; die Freiheit des Dichters zeigt sich gerade darin, den Helden in Situationen zu bringen, wo sein Wille auf die schärfste Probe und in die peinlichsten Konflikte gestellt wird, wo ihm der Entscheid keineswegs schnell und leicht wird. Unsere unsinnigen Determinationstheorien bringen es dahin, daß heutzutage Phrasen laut werden, wie: „Der Held mußte so handeln, wie er handelt, selbst wenn er die kausale Verkettung mit Gewißheit überblickte.“ Welchen Sinn soll es haben, daß Othello Desdemona ermorden müßte, selbst wenn er den Thatbestand kennte, der die Grundlosigkeit seiner Eifersucht ergiebt?

Die Charaktere dürfen nicht machtlos unter der Wucht einer psychischen oder metaphysischen Notwendigkeit liegen, sie dürfen aber auch nicht willkürlich sein, sie müssen frei aber konsequent handeln. Die innerliche Motivierung fehlt bei großen Dramatikern nie. Romeo könnte freilich seinen Irrtum betreffs Julias Tod leicht berichtigen, statt sogleich

an Selbstmord zu denken, aber hätte er genügende Besonnenheit zur ruhigen Überlegung, so wäre er eben nicht Romeo, diese Feuernatur, welche der Dichter zum Repräsentanten der glühenden Jugendliebe brauchte. Insofern handelt er seinem Charakter ganz konsequent.

Von diesem Standpunkt aus wird sowohl der logischen Notwendigkeit, der tragischen Konsequenz als auch der ethischen Gerechtigkeit Genüge geleistet.

Wo der Held unschuldig leidet, feiert er wenigstens durch den moralischen Sieg den inneren Triumph in der Seele des Zuschauers, und hat den Ausblick auf eine transscendente höhere Gerechtigkeit; wo er schuldig ist, sühnt er entweder sein Vergehen in heldenmütiger Genugthuung und tritt geläutert von der Scene, oder falls seine Natur zu erstarrt in der Bosheit ist, um reuigen Gefühlen zugänglich zu sein, befriedigt er das Gerechtigkeitsgefühl durch den grauenhaften Untergang. So hat Shakespeare in Richard III. die Selbstzerstörung des Bösen in seiner dämonischen Entfaltung in erschütternder Weise gezeigt; Richard ist fast Übermensch, er wird beinahe Prinzip des Bösen, er ist weit grauenhafter als alle Teufel, die uns die Dichter geschenkt haben. Und doch ist in der angeborenen Häßlichkeit und Bastardnatur und in dem daraus folgenden Ausgestoßensein von allen freundlichen Einflüssen auch die Entwicklung dieser Teufelsnatur psychologisch verständlich gemacht.

Höher steht Prometheus, die größte tragische Schöpfung des Altertums: Welche Kraft des Willens offenbart sich in der Unterredung des gefesselten Titanen mit Hermes! „Meinst du etwa, daß ich mich vor diesen neuen Göttern fürchte oder mich ihnen unterwerfen werde? Von dem, was du mich ausfragst, wirst du nichts erfahren.

Hermes: Durch solch hartnäckiges Großthun hast du dich in dies Elend gestürzt.

Prometheus: Merke dir dies! Gegen deine Dienstbarkeit wollte ich mein Elend niemals vertauschen. Ich halte es für besser, diesem Felsen zu dienen als in der Dienstbarkeit deines Vaters Zeus zu stehen. So muß man gegen Stolze stolz sein! Kurz, ich hasse alle Götter, sie haben alles Gute von mir genossen und vergelten mir mit Bösem." Wie klein ist Zeus und sein Diener gegen diesen Riesengeist!

Die eigentümliche unklare Stellung, welche der Grieche der Götterwelt gegenüber einnahm, die Vorstellung eines Neides der Schicksalsmächtigen gegen das Glück der Menschen (s. Herodot 1, 32; Soph. Aias 749, Äschylus Perser 360, Agamemnon 755) läßt die vom tragischen Schicksal Geschlagenen in ganz eigentümlichem sympathischen

Licht erscheinen und verleiht den antiken Helden besonderen Reiz. Besonders ergreifend zeigt dies die Niobestatue. Lübke in seiner Geschichte der Plastik sagt darüber:

„So brechen von beiden Seiten die Wogen dieser entsetzensvollen Flucht gegen die Mutter (der Niobegruppe) hin, wo sie an der erhabenen Gestalt der Niobe, dieser Mater dolorosa der antiken Kunst, wie an einem Fels sich brechen. Sie allein steht im Leid unerschüttert, Mutter und Königin bis zum letzten Augenblick. Während sie ihr jüngstes Töchterlein, welches die zarte Kindheit nicht vor dem rächenden Geschoß bewahrt hat, in ihren Armen auffängt und sich wie schützend über den hinsinkenden Liebling beugt, wendet sie das stolze Haupt, ehe die Linke das schmerzerstarrte Antlitz mit dem Gewand bedecken kann, aufwärts und sucht mit einem Blick, in welchem Schmerz und Seelenadel sich mischen, die rächende Göttin. In diesem Blick des herrlichen Kopfes liegt weder Trotz, noch Flehen, noch Mitleid, nur der schmerzdurchbebte und doch hoheitsvolle Ausdruck heroischer Ergebung in das unabänderliche Geschick, das die Götter verhängt, ist einer Niobe würdig. In dieser wunderbaren Gestalt liegt denn auch die Versöhnung, welche in einer Scene voll Graus und Vernichtung das Gemüt zu tragischem Mitgefühl erschüttert."

Der physische Tod ist nicht eine poetische Notwendigkeit der Tragödie.

Non est tragoediae necessarium ut semper habeat horrendos rerum exitus et mortes et caedes et venena. Scholasticus.

Er kann bei schuldigen Charakteren sühnend und versöhnend, bei vollkommenen erhebend und das Mitleid verstärkend wirken, insofern gewinnt der Held durch den Tod wie ein gestorbener Freund; aber der äußere Untergang ist durchaus sekundäres, dienendes Motiv; denn der Zweck der Tragödie liegt darin, uns die Macht des Guten in einer Persönlichkeit genießen zu lassen, wie sie im Leiden zu Tag tritt und gegen Übel und Böses sich bethätigt. Im Tod mit Schopenhauer und Hartmann „Erlösung, Befriedigung, Ruhe" zu sehen, ist höchst abgeschmackt. Wo kann Befriedigung sein ohne Bewußtsein? Das ist Mißbrauch der Worte. Unter Ruhe Erlösung versteht man nicht Aufhören des Lebens, sondern Genuß der ungestörten, angenehmen Erholung nach der Arbeit. Jedenfalls muß der Erlöste, Befriedigte existieren.

Wo keine natürliche Motivierung des Todes, da lasse der Dichter den Helden leben; die tragische Bühne ist kein Schafott. Es ist ganz unmotiviert und eine Konzession an die alte Tragödie, wenn Elsa

nach dem Entschwinden des Schwanenritters tot zu Boden sinkt: so schnell stirbt man am Trennungsschmerz nicht; gerade hier wäre ein festes, duldendes Entsagen edler und tragischer; auch Maria stand aufrecht unter dem Kreuz ihres göttlichen Sohnes.

Das Tragische ist keineswegs der Poesie allein eigen; auch die Plastik, die Malerei hat ihre Niobe, ihren Christus, Laokoon. Lipps sagt zwar, der Laokoon sei nicht tragisch, weil man nicht sehe, warum er leidet, das Tragische fordere Handlung, in welche die Persönlichkeit verwebt sei. Allein ein wahrer Künstler zeichnet in den Gesichtszügen und der ganzen Haltung auch die Vergangenheit des Helden, den Edelmut, den leidenschaftlichen Eifer für sein Vaterland und die Opferkraft in dem tragischen Geschick, das ihn ungerecht getroffen; andererseits sind wir nicht so unwissend, daß wir nicht seine Geschichte aus der Sage kennen und mit dem Bilde associieren können, also zu ergänzen vermögen, was der Anschauung fehlt; ebensogut könnte man fragen, woher weiß ich, daß es Laokoon ist? Kenntnisse gehören zu jedem ästhetischen Genuß.

Daß auch die Musik dem Tragischen ein bedeutendes Feld bietet, und zwar sowohl als dienende Kunst im Oratorium und der großen Oper, wie selbständig in der Symphonie und Ouverture, ist auf der Hand liegend.

Man kann sogar von einem Tragischen in der Natur sprechen: es giebt eine tragische Mißbildung des Körpers bei genialen Naturen, ein tragisches Mißverhältnis zwischen körperlicher und geistiger Beschaffenheit, wie bei Äsop, Sokrates, Schleiermacher, Mirabeau, über dessen Häßlichkeit Marie Antoinette bei der ersten Begegnung vor Schreck krank wurde. Neger, Malayen, Mongolen sind tragische Rassen, die Juden, Irländer, Polen tragische Völker. Unselige Eigenschaften des Temperaments, versagter harmonischer Einklang des Gemüts ist ebenfalls tragisch; solche Naturen sind Hamlet, Don Carlos, Werther, Tasso, Clavigo. In gewissem Sinn ist die ganze Natur tragisch, weil sie in ihrer Herrlichkeit endlich, in ihrer Endlichkeit herrlich ist. Paulus im Römerbrief 8. Kap. hat dies ergreifend ausgesprochen, wenn er V. 20, 21 sagt: „Der Vergänglichkeit ist die Kreatur unterworfen nicht freiwillig, sondern um dessen, der sie auf Hoffnung hin unterjochte; aber auch die Natur wird von der Dienstbarkeit des Verderbens befreit werden zur Freiheit der Glorie der Kinder Gottes."

Tragisch ist das protestantische Dogma von der Unfreiheit des Menschen, der furchtbare Gedanke, daß die schaffende Gottheit Geschöpfe zu unseligem Willensgebrauch und ewigem Untergang vorausbestimmt hat. Hier reicht das Tragische bis in die Gottheit. Bourget spricht in seinen Etudes et portraits von dem Gemälde einer adligen janse-

nistischen Dame mit blassem Teint, funkelnden Augen, voll Unruhe und Angst. „Es liegt", sagt er, „in diesem Antlitz eine Askese, die Furcht einflößt; nicht eine Fiber ist an diesem Körper, die nicht die Reue durchdrang, und die nicht aufschriee zu Gott: Habe Mitleid mit mir! Es ist der Jansenismus, der auch Pascal durchtränkt, das Dogma der Vorherbestimmung zur Seligkeit und Hölle, die Überzeugung, daß die guten Werke nichts nützen ohne die Gnade."

Das Lächerliche.

„Das Lächerliche wollte von jeher nicht in die Definitionen der Philosophen gehen, ausgenommen unwillkürlich," sagt Jean Paul. Dieses Wort ist noch bis auf den heutigen Tag gültig. Eine allseitig genügende Darlegung des komischen Problems kenne ich nicht. Ich will darum mich bemühen, eine etwas bessere und namentlich für alle Zweige des Komischen ergiebigere Fassung zu finden.

Das Lachen ist zunächst eine physische Muskelbewegung im Gesicht und Unterleib und kann die verschiedensten Ursachen haben. Unter diesen ist eine geistige und zwar ästhetische, die uns hier beschäftigt. Es ist freilich verschiedenmals versucht worden, das Komische auf rein physiologische Art zu erklären. Schon Heydenreich im vorigen Jahrhundert meinte, „daß die Erkenntniskräfte durch die Auffassung und Beurteilung des Komischen auf eine ganz eigentümliche angenehme Weise beschäftigt würden, so daß dadurch unser physisches Lebensgefühl erhöht werde, was dann durch den Mechanismus unseres Körpers das eigentliche äußere Lachen hervorbringe." Bouterweck kann eine Erklärung nur im physiologischen Gebiet finden, da das Gefallen am Widersinnigen und an Mißverhältnissen nicht auf den Geist zurückgeführt werden könne. Zum Bewundern wohlthätig habe die Natur dafür gesorgt, daß der zurückstoßende Widersinn, an welchem das Leben so reich sei, durch die Überraschung anziehe und belustige, „indem die überraschende Wahrnehmung unsere Nerven in eine Bewegung setzt, als ob wir gekitzelt würden". Daher streicht Bouterweck das Komische aus dem Gebiet des eigentlich Schönen, es bleibe immer ein versteckter Widerspruch zwischen der inneren Harmonie, die zum Wesen des Schönen gehöre, und dem Widersinnigen, dessen überraschende Erscheinung das Lachen erweckt. Selbst Kant streift an diese Hypothese; er setzt die angenehme Wirkung des Komischen bedenklich nahe mit der heilsamen Erschütterung für die Verdauung zusammen. Der Mediziner Hecker vergleicht das Lachen einerseits dem Kitzel (eine oft gebrauchte aber

nichtssagende Metapher), andererseits dem Wettstreit der Sehfelder und dem stereoskopischen Glanz als „schnelles Hin- und Herschwanken zwischen Lust und Unlust“; die Plötzlichkeit der Wirkung schließe langsame Überlegung aus. Doch verkennt Hecker nicht die psychologische Bedeutung des Komischen.

Daß der organische Prozeß des Lachens mit dem ästhetischen der Komik nichts zu schaffen hat, beweist schon der Umstand, daß das Lachen vollständig fehlen kann und gerade bei den feineren komischen Situationen und bei höher Gebildeten in der Regel ausbleibt, ebenso wie ich in tiefe Trauer versetzt sein kann, ohne weinen zu müssen. Lachen und Weinen sind nur Folgeerscheinungen geistiger Gedankengänge, Reflexe des geistigen Lebens auf das physische. Die Ursachen der komischen Phänomene können nur geistiger Art sein.

Das Lächerliche, d. h. das Geistige, das zum Lachen reizt, besteht immer in einem Kontrast zwischen zwei Vorstellungen, die mit einander scheinbar berechtigt verbunden sind und zwischen denen doch ein klaffender Widerspruch obwaltet. Wenn der Wirt in Dickens „Raritätenladen“ sich einem Gast mit den Worten vorstellt: „James Groves, Besitzer eines untadelhaften Charakters und einer trockenen Kegelbahn“, so fühlen wir sofort das Sonderbare dieser Zusammenstellung, desgleichen wenn Jean Paul sagt: „Der Winter ist für Dichter und Kreuzschnäbel die rechte Brütezeit.“ Was haben Dichter mit Kreuzschnäbeln zu schaffen? Die gemeinsame Zeit ihrer Zeugungsthätigkeit bietet einen Vergleichspunkt, und zwar unterscheiden sich beide dadurch von anderen Brütern und Arbeitern, aber sonst liegen Dichter und Vögel, geistiges und körperliches Produzieren himmelweit auseinander, ebenso wie oben der moralische Charakter und die gute Kegelbahn; (aber für einen Wirt sind beide Dinge empfehlenswerte Eigenschaften; hier also finden sie sich passend zusammen). Die Feinheit des Komischen liegt eben darin, daß sowohl der Gesichtspunkt, unter dem das Fremdartige zusammengebracht wird, als die Gegensätzlichkeit und das Sonderbare der Zusammenstellung ungesucht und natürlich ist.

Wenn ich sage: jemand hat eine schwarze Seele, so ist das eine Metapher, aber kein Witz, denn die beiden fremdartigen Dinge: Geist und Farbe sind durch die symbolische Eigenschaft der schwarzen Farbe nicht in die Kategorie des Gegensatzes, sondern der Ähnlichkeit gebracht; wenn aber Onkel Bräsig seinem Freunde Hawermann die Elemente des Wassers als Wasserstoff, Sauerstoff und schwarze Kohlensäure beschreibt, so wirkt hier das Beiwort schwarz lächerlich, denn Schwärze ist der Kohlensäure durchaus fremd, der Kohle freilich um so inniger

verbunden und die Naivität des ungelehrten Ökonomen belustigt uns, da wir die Verwechslung bei ihm natürlich finden. Im Munde eines Professors würde sie albern und als schlechter Witz klingen. Hier wäre die Verwechslung unverzeihlich und, wenn absichtlich, abgeschmackt; solche Plumpheiten bedürfen unbedingt der Würze der Naivität, weil nur sie das zweite Erfordernis des Komischen, die Natürlichkeit der Pointe, giebt. Sonst könnte jede Dummheit komisch vorkommen und jeder Esel gute Witze machen, wozu aber bekanntlich nicht ein Esel, sondern ein geistreicher Mensch erfordert wird.

Betrachten wir die zwei Beispiele, von denen wir ausgegangen, genauer, so kommen wir, trotzdem beide komisch und auch ungefähr von gleichem komischen Wert sind, auf einen wichtigen Unterschied. Der „Besitzer der trockenen Kegelbahn“ erscheint albern, Jean Paul aber mit seinem Witz über die Kreuzschnäbel im Gegenteil geistreich. Jener weiß nicht, daß er andere zum Lachen bringt, will es nicht, und ist erbost, wenn er es merkt; der Witzbold dagegen will andere lachen machen, giebt das Bonmot in der ausgesprochenen Absicht, daß man lache, und ist im Gegenteil betrübt, wenn er merkt, daß der Witz nicht einschlägt; jener ist Gegenstand, dieser Urheber des Gelächters; jener ist Opfer der Heiterkeit, die auf seine Kosten zum Ausbruch kommt, dieser Triumphator, dem das Lachen zur Huldigung dient; dort lacht man über den Menschen, hier über den Gedanken. Dies giebt den durchgreifenden Unterschied von Situationskomik*) und Witz; in die Situationskomik gerät man, den Witz macht man; jene ist eine Handlung oder naive, unbewußte Äußerung, die auch aus Dummheit hervorgehen kann, immer aber, wenn auch ohne Zuthun des Sprechers einen interessanten Anstrich gewinnen muß, z. B. wenn ein Schauspieler sich als Tell an die Stirn langt und spricht: durch diese hohle Gasse muß er kommen; der Witz ist stets eine Rede und nur außergewöhnlich eine Handlung, die aber dann stets gleichwertig in eine Äußerung umgesetzt werden kann, was beim Lächerlichen nicht geht, denn die Erzählung des Lächerlichen ist natürlich etwas anderes;

---

*) Lipps unterscheidet Anschauungskomik für ruhende Gegenstände, Situationskomik für Handlungen und Witz. Zu dieser Unterscheidung ist vor allem zu bemerken, daß die beiden ersten zusammengehören und dem Witz gegenüber nicht verschieden sind; es ist durchaus gleichgültig für die Komik, ob der lächerliche Gegenstand ruhend oder bewegt, eine Person oder eine Sache ist; zweitens, daß Anschauungs- und Situationskomik schlechte Bezeichnungen sind, die einander nicht ausschließen. Situationskomik ist bei Lipps sogar das Gegenteil von dem, was darunter bezeichnet werden soll; sie sollte Aktionskomik heißen, und die Anschauungskomik Situationskomik.

hier wird der Erzähler nicht lächerlich. Solche wortlose Witze sind etwa das Hinreichen eines leeren Blattes, wenn der Professor einen Aufsatz über die Folgen der Faulheit aufgegeben, das Rupfen eines Hahns, wie es Diogenes that, um Platos Definition vom Menschen als eines „ungefiederten zweibeinigen Tieres" lächerlich zu machen u. ähnl., oder wenn eine Gesellschaft sich vorgenommen, ein Mitglied durch absolutes Schweigen auf seine Witze zu ärgern und dieser, als er es merkt, nach einer langen Pause ausruft: Famoser Witz!

Die Situationskomik kann auch in einer bloßen Anschauung ruhender Gegenstände bestehen, z. B. ein kleines Haus zwischen zwei sehr großen, ein Kinderstuhl neben einem mächtigen Tisch, ein kleiner Mann neben einer kolossalen Frau erscheinen lächerlich. Karikaturen, Mißbildungen erscheinen komisch, weil wir hier unwillkürlich mit dem Original oder normalem Typus vergleichen, selbst eine seltsame Felsenform kann so komisch vorkommen. Auch der Schatten, diese spottende Nachäffung und Karikierung unserer Gestalt ist komisch, obgleich er doch Bürge unserer körperlichen Existenz ist trotz seiner scheinbaren Nichtigkeit, welche Doppeleigenschaft Chamisso in seinem Peter Schlemihl zu reizender Komik (eigentlich Tragikomik) verwertet hat.

Lachen kann sowohl ein Zeichen von Dummheit als Verstand sein; ersteres, wenn der Vergleich ein Beweis von Unkenntnis, Neuheit ist, z. B. wenn ein Bauer zum erstenmal einen Neger sieht, wird er lachen; Kinder lachen viel, weil ihnen viel neu ist, und Narren beständig. Es kann aber auch ein Zeichen von Geist sein, wenn das Herausfinden des Kontrastes Bildung erfordert. Phantasiemenschen sehen Kontraste und üben Vergleiche, wo der Blöde nichts sieht. Jean Paul sagt sogar, ein elendes Geschreibsel könne zum komischen Genuß dienen, wenn man es als Ironie ansieht und sich einbildet, jemand habe es aus Spaß geschrieben. Swift soll thatsächlich am liebsten recht alberne Bücher gelesen haben, worin sein Spottgeist die reichste Labung fand. Überhaupt giebt die Geistesverfassung und Erinnerung oft bei ganz gleichgültigen Vorkommnissen Anlaß zu Kontrasterscheinungen und zum Lachen. Manchmal fragt uns ein Begleiter auf der Straße erstaunt, warum wir lachen, und wir antworten: Es kam mir beim Anblick dieses Menschen u. s. w. dies oder jenes in den Sinn und darüber mußte ich lachen. Das Lachen ist also außerordentlich subjektiv. Der steife Briefstil des 17. Jahrhunderts kommt uns lächerlich vor, damals war er es nicht. Lachen hat auch sittliche Bedeutung. Es kann ein Zeichen von Edelmut, Größe des Geistes sein, z. B. wenn man sich durch ein herzliches Lachen von einer Verstimmung oder Beleidigung befreit, statt sich zu rächen und anderen eine Leichenbittermiene zu

zeigen; es kann auch Zeichen von Herzlosigkeit sein, z. B. bei rührenden Scenen, oder Gemeinheit, z. B. beim Aufspüren von Zoten. Weil zum Lachen ästhetischer Verstand gehört, können Tiere nicht lachen. Zwar vergleichen die Tiere wohl, sie stutzen, wenn sie ein Neues, Ungewohntes wahrnehmen, aber da sie alles rein stofflich nehmen und nie eine Abstraktion bilden, können sie sich nicht zur Freude an der Vorstellung, an dem rein ideellen Kontrast erheben. Sie thun alles in einem feierlichen Ernst, der uns freilich mitunter komisch, possierlich vorkommt, namentlich bei den menschenähnlichen Tieren, vor allem dem Affen, wo sich der Vergleich mit dem verständigen Thun aufdrängt. Lachen ist Sache des Verstandes, das „Erglänzen der Seele", wie Firenzuola so schön sagt. Die Virtuosen des Denkens sind auch Virtuosen des Lachens. Man kann auch über sich selbst lachen, aber nur über das vergangene Handeln, weil sonst kein Kontrast.

Durch unsere positive natürliche Darlegung fallen alle bisherigen falschen Erklärungen. Ganz verfehlt ist vor allem die bloß physiologische Erklärung aus den organischen Prozessen, die dem Lachen zu Grunde lägen. Bouterweck meint, das Lächerliche sei nur physiologisch zu erklären, weil das Gefallen am Widersinnigen und an Mißverhältnissen nicht auf den Geist zurückgeführt werden könne. Zum Bewundern wohlthätig habe die Natur dafür gesorgt, daß der zurückstoßende Widersinn, an welchem das Leben so reich sei, durch Überraschung anziehe und belustige, indem die überraschende Wahrnehmung unsere Nerven in eine Bewegung setze, als ob wir gekitzelt würden. (Ähnlich Hecker, der aber doch die Selbständigkeit des Komischen aufrecht läßt.)

Hier liegt eine fehlerhafte Vermischung vor: Das Lachen ist erst Folge des Lächerlichen, nicht dieses selbst. Auch ist es keineswegs nötig. Ich kann etwas sehr lächerlich finden, ohne deshalb lachen zu müssen, wie mich etwas in tiefe Trauer versetzen kann, ohne daß ich darum weinen müßte.

Falsch ist auch Kants Erklärung von der Auflösung einer Erwartung in nichts, zu der auch Lipps neuerdings zurückgekehrt ist. Der Frosch, der sich zum Ochsen aufbläst, ist hier der Typus alles Komischen, eine viel zu enge Fassung! Und wie verfehlt ist die Erklärung! Wie soll hier die komische Lust erklärt werden? Eine getäuschte Erwartung wirkt stets peinlich und nicht mit der Fröhlichkeit, in der sich das herzliche Lachen Luft macht. Man denke sich einen bedrängten Bittenden. Wird er lachen, wenn man seine Bitte abschlägt und seine vielleicht glühende „Erwartung in nichts auflöst"? Er wird wohl eher weinen. Und wer erwartet denn etwas bei einer komischen Situation? Der Zuschauer vor der Komödie allerdings,

aber der Zuschauer im Leben nicht. Wie gekünstelt ist es, wenn Lipps meint, nach einem großen Haus erwarte man ein gleich großes und stutze dann, wenn ein kleines kommt! Und wie weit ist es von einem Stutzen und Staunen zum Lächerlichen!

Auch Jean Paul mit seinem doppelten Kontrast, den Vischer eine tiefsinnige Entdeckung nennt, hat das Komische nicht erklärt. Sein Fehler war, daß er, statt vom Denken des Lachenden, vom Denken der lächerlichen Person ausgegangen, das uns, die Lachenden, doch gar nichts angeht. Wenn z. B. jemand stolpert, ist uns der Kontrast zwischen dem feierlichen Einherschreiten und dem mißglückten Erfolg komisch, was der Betreffende denkt, kommt nicht in Betracht. Wir lachen doch nur über das, was wir sehen, und wir sehen oder denken nur zwei kontrastierende Dinge von den oben entwickelten Eigenschaften. Jean Paul hat nun allerdings Beispiele gewählt, in denen das Denken und die Absicht der lächerlichen Person sehr wichtig für die komische Wirkung ist, z. B. den die ganze Nacht an einem Ast schwebenden Sancho Pansa, der unter sich einen tiefen Abgrund wähnt, während es nur ein seichter Graben ist*), oder den Dichter Ariost, der seinen ihn ausscheltenden Vater aufmerksam betrachtet, weil er einen Poltervater für die Komödie ausarbeitet und an ihm die komischen Züge studieren will; hier kommt natürlich das Denken der komischen Person in Betracht, weil es ja die eine Seite des Kontrastes und Gegenstand des Spottes ist. Hier wird eben der Gegensatz zwischen der Absicht des ernst sich Gebärdenden und der wirklichen Erscheinung, die er bietet, lächerlich; aber das ist immer nur ein Kontrast und nie ein doppelter. Das „Leihen der eigenen Einsicht“ ist etwas durchaus Gekünsteltes. Jean Paul sagt: Nur die höheren Tiere sind komisch, weil wir nur ihnen, wegen ihrer Ähnlichkeit mit uns, Verstand leihen können. Erstens sind nicht bloß die höheren Tiere komisch, sondern auch Insekten, Ameisen, Käfer u. s. w. Zweitens, die höheren Tiere sind es deswegen eher, weil ihre Mienen und Gebärden menschenähnlich, aber stümperhaft erscheinen. Bei vollkommener Unähnlichkeit ist ein Vergleich und ein Lachen ausgeschlossen. Da ferner Jean Paul immer das zu Grunde legt, was der Lächerliche denkt, so paßt seine Erklärung nur auf lächerliche Personen, nicht auf Gegenstände und Situationen. Auch muß er den Witz als etwas völlig Neues aus ganz anderen Quellen erklären, während bei mir Witz und Objektivkomisches in Bezug auf das eigentlich Lächerliche ganz eins sind. Diese Zerreißung der einzelnen Gattungen des Komischen ist übrigens ein Wurzelfehler der meisten Ästhetiker.

---

*) Die Geschichte kommt übrigens im Don Quixote ganz anders vor.

Schützes Definition des Komischen in seinem „Versuch einer Theorie des Komischen“ (1817) als eines Spiels, welches die Natur oder der Zufall mit dem Menschen treibe, während er frei zu handeln glaubt, ist viel zu eng. Wie gezwungen muß Schütze die einfachsten komischen Situationen sich zurechtlegen! Wenn z. B. ein Mensch mit zwei Händen nicht alles fassen kann und gern mehr fassen möchte, so soll dadurch in uns der Gedanke an die Möglichkeit von mehr Gliedmaßen und an die Macht der Natur, sie zu verleihen und zu versagen, erweckt werden, wodurch sogleich die Beschränktheit des Menschen in der Vorstellung belebt werde! Wer hat je in solchen Vorfällen an dergleichen gedacht? Der Dialekt wirkt nach ihm komisch, weil er an eine Potenz erinnert, von der der Mensch abhängig erscheint wie eine Pflanze! Der Ausdruck verrate Stand und Erziehung, die ihn wie die Temperatur der Luft, wie ein Klima aufgebildet habe! „Indem wir die Beschränktheit sehen, womit die Natur den Menschen umgeben hat, treten wir selbst auf Seite des mächtigeren Geistes und haben an der hinkenden Freiheit spielend und scherzend unsere Lust.“ Ich bemerke noch, daß Schützes Erklärung auf Schopenhauer maßgebend gewirkt hat, der sie aber vorsichtiger — wenn auch ebenfalls unrichtig — auf den Humor eingeschränkt hat.

Vischers Ableitung des Komischen aus dem Erhabenen als dessen Karikatur ist viel zu eng; Solgers und Weißes Erklärung des Komischen als des Häßlichen desgleichen, auch das Erhabene kann lächerlich werden, ja sogar sein Erhabenes im Lächerlichen behaupten, was wir beim Humor und beim Tragikomischen*) sehen. Daher ist auch Kirchmann im Unrecht, wenn er im Komischen stets ein verkehrtes Handeln sieht. Abgesehen davon, daß nicht bloß Handlungen

---

*) Tragikomisch, also sowohl tragisch wie komisch in gleichmäßiger Mischung erscheint jener Offizier, der seine Taschen weisen sollte, in denen er sein Abendessen eingewickelt trug, oder der Poet nach der Teilung der Erde. Auch Molières Geiziger und Shylock sind tragikomische Figuren. Im Humor tritt an Stelle des Tragischen das Ideale. Eine der feinsten tragikomischen Figuren ist der alte Lutkin in Turgenieffs Novelle: Die Uhr; zugleich ergreifend und doch unwillkürlich zum Lachen stimmend ist die Scene, wo der arme vom Schlag Getroffene stammelnd und in seltsamster Weise die Wörter verwechselnd das Elend seines stummen Kindes beklagt. Auf die Bühne gebracht wurde das Tragikomische zuerst durch den Amphitryo des Plautus. Im Prolog heißt es dort:

> Quid contraxistis frontem? quia tragoediam
> dixi futuram hanc? Deus sum: commutavero
> eandem hanc, si velis; faciam ex tragoedia,
> comoedia ut sit, omnibus iisdem versibus;
> faciam, comixta ut sit tragi-comoedia.

komisch werden, ist auch falsch, daß bloß unabsichtlich verkehrte Handlungen komisch erscheinen sollen; der Komiker im Theater belustigt uns ja durch seine wohldurchdachte Komik, auch muß Kirchmann nun gegen den Witz eine Scheidewand aufstellen. Ebenso kann das Komische nicht auf das ethisch Schlechte beschränkt und mit Carriere die Lust am Komischen in die „Befriedigung über den Sturz und die Vernichtung des Verkehrten“ gesetzt werden. Denn auch das Naive reizt zum Lachen, und doch entzückt uns hier die offenherzige Unschuld in ihrer inneren Größe, welche die Hülse der Kunst verschmäht. Wir fühlen wehmütig das Bibelwort: „Wenn ihr nicht werdet wie die Kinder u. s. w.“ Wo ist hier das Schlechte oder Verkehrte? Ethische Beimischung stört überhaupt die ästhetische Freude am Komischen und führt zur herzlosen, schadenfrohen Verspottung. Die treffenden malitiösen Witze sind nicht die trefflichsten. Man nennt sie sogar die schlechten, auch wenn sie gut sind. Die Komödie muß sich überhaupt vor dem Pathos hüten. So wichtig Leidenschaft für die Tragödie, so gefährlich ist sie für den Witz. Die Laster, die das ernste Drama in ihrer Furchtbarkeit ausmalt, darf die Komödie nur nach der Lächerlichkeit schildern; daher muß sie auch das Mitleid meiden und darf ihre Opfer nicht zu hart strafen. Die Tragödie ist mehr Sache des Herzens, die Komödie Arbeit des Verstandes. Witz (wit im Englischen) bezeichnete noch im vorigen Jahrhundert höhere geistige Fähigkeit überhaupt. So schrieb Gottsched „Belustigungen des Verstandes und Witzes“, und Lessing gab „Das Neueste aus dem Reich des Witzes“, wie auch das „attische Salz“ keineswegs Komik war, sondern feine Würze, geschmackvolle, anmutige Wendungen der Sprache, die dem ernstesten Vortrag gut anstanden. (Quintilian, Instit. VI, 13.) Freilich schon dadurch, daß die Komik Verstandessache ist und die Lust aus ihr der Lust am Wissen angehört, stehen wir im Komischen über dem Verlachten, während wir im Erhabenen und Tragischen unter dem ästhetischen Eindruck stehen. Doch ist das Lächerliche, wo es dem Ästhetischen angehört, also das Komische, stets eine edle Katharsis, eine Befreiung von den unedlen Empfindungen des Hasses und der Verachtung, der tragischen Katharsis durch Mitleid und Furcht ganz parallel zu stellen. Hier liegt der Unterschied gegenüber dem Sarkasmus und der Satire.

Der Witz.

Den Witz haben wir schon erklärt, aber wir müssen auch die einzelnen Arten desselben kennen lernen. Die geläufige Erklärung des Witzes als der Ähnlichkeit unähnlicher Dinge*) ist zwar viel zu roh und würde die abgeschmackteste Bêtise nicht ausschließen, aber sie enthält doch das Richtige, daß zwischen den zwei fremdartigen Vorstellungen, die zusammengebracht werden, ein Koincidenzpunkt vorhanden sein muß. Derselbe kann bestehen:

1. im bloßen Wortklang ohne besondere Reflexion, das giebt den Klangwitz, Calembour, Kalauer, die plumpste Witzart, z. B. wenn Abraham a Santa Klara sagt: „Der verlorene Sohn war gewiß ein Irländer und hat Ähnlichkeit mit der Donau, die nach langen Reisen in die Sau mündet.“ Hierher gehören die Scherzfragen: Welche Ringe sind nicht rund? Die Heringe — welche man aber nur sehr kleinen Kindern vorlegen darf;

2. im Wortklang, aber mit feineren Ideenkombinationen das giebt das Wortspiel, z. B. wenn Falstaff zu Bardolph sagt: Wenn nicht das Licht in deinem Gesicht wäre, so wärest du gänzlich ein Kind der Finsternis; oder zu Pistol: Drück dich ab, Pistol! Ebenso ist Saphirs Witz: Warum nennt sich Napoleon den Dritten? Weil es keinen Zweiten giebt; oder, wenn Hirsch Hyazinth bei Rothschild ganz „famillionär“ aufgenommen wurde; die Zweideutigkeit, die Zote findet hier ein reiches Feld;

3. in der Bedeutung allein; darnach giebt es witzige Urteile, Schlüsse, Vergleichungen, Allegorien. Das Oxymoron ist ein Witz, in dem die scheinbare Ungereimtheit sehr stark zu Tage tritt; z. B. wenn Jean Paul, nachdem er das Ceremoniell einer fürstlichen Trauung beschrieben, sagt: „die Prinzessin schwieg, was eine kürzere Art nichts zu sagen war, als des Ministers Rede“. Ein Oxymoron entgegengesetzten Sinns ist der Satz desselben Dichters: Zu den redenden Künsten gehört die schweigende. Wie dort die Rede, die doch Mitteilung der Gedanken ist, als nichtssagend, so ist hier das Schweigen als vielsagend, beredt hingestellt, also zu dem geraden Gegenteil gemacht und doch beidemal mit Recht. Ebenso wenn Sigl im Bayerischen Vaterland eine wenig gelesene Zeitung ein „geheimes Lokalblatt“ nennt; oder Hagedorns

*) Es giebt zwar auch witzige Unterscheidungen, z. B. die bekannten Scherzfragen: Welcher Unterschied ist zwischen einem Kapuziner und einer Leberwurst? Der eine trägt den Strick um die Mitte, die Wurst an beiden Enden. Aber hier ist doch mehr die Zusammenstellung als der Unterschied komisch. Der Witz wird hier am anderen Ende angefangen, er liegt aber mehr in der Ähnlichkeit, nämlich im Strick.

Bonmot: „Wenn dieser Rotkopf ehrlich ist, so ist er wahrlich ein Betrüger“ und des Professors Schlußfrage an den unglücklichen Examinanden: Haben Sie mir vielleicht noch etwas zu] verschweigen? —

Die Zusammenstellungen des Witzes sind oft der tollsten Art, die sich jedoch immer durch eine versteckte Beziehung ästhetisch rechtfertigen lassen müssen. Folgende unwillkürliche Witze sind Parlamentsblüten: Mein Vorredner hat für den Antrag bereits eine warme Lanze eingelegt. — Behandeln Sie die Sache nicht bloß vom Standpunkt der Gegenwart, sondern auch im Licht einer dunklen Zukunft. (Ähnlich sagt der Schneider im Lumpazivagabundus von seinem Freund: Er ist schon blind, seit er das Licht der Welt erblickt hat.) — Centnerschwer lastet auf unserer Presse das Auge des Gesetzes. — In den Vororten bekommen die Arbeiter unter 90 fl. keine Wohnung, und die hat nur ein Fenster. — Mit dem alten verrosteten Zopf muß endlich gebrochen werden. — Diese Aufgabe darf nicht gelöst werden an der Hand des alten Schimmels. — Ferner gehören hierher die lächerlichen Verwechslungen: Er wurde in Abwesenheit seiner Eltern geboren. — Das Turnen giebt dem Lehrer Gelegenheit, die Schüler auch von einer anderen Seite kennen zu lernen. — Beim ersten Krähen der rosenfingrigen Eos. — Götz von Berlichingen stand mit einem Fuß im scheidenden Mittelalter und winkte mit dem anderen der herankommenden Neuzeit entgegen; und die absichtlich verdrehten Übersetzungen, z. B. medio tutissimus ibis: Der Ibis ist am sichersten in der Mitte — videsne, ut alta stat nive candida Soracte: Siehst du nicht, wie die alte Soracte im Schnee steckt? Auch wenn man einen Sinn zu buchstäblich nimmt, können Witze entstehen, z. B. wenn auf die lakonische Frage: Wieviele Leute mögen hier sterben? zur Antwort gegeben wird: Keiner mag hier sterben, und auf die präcisere Frage: Wieviele dürften wohl sterben? Jeder darf sterben, das ist kein Verbrechen. Der Art sind die meisten Eulenspiegeleien, z. B. wenn Till auf dem kürzesten Weg, wie ihm befohlen, nämlich durchs Auslagfenster, das Haus verläßt.

Ironie wird der Witz genannt, wenn der Wortlaut mit dem beabsichtigten Sinn kontrastiert. Nicht bloß das scheinbare Lob, auch der scheinbare Tadel ist Ironie, z. B. wenn ich einen liebenswürdigen Menschen einen Schwerenöter nenne, wenn Antonius von Cäsar als „Feind des Volkes“ spricht. Nur wird die erste Art häufiger gebraucht, der Mensch liebt mehr zu tadeln als zu loben!

Im Witz manifestiert sich ein gewisser Hang des Menschen zur Freiheit und Ausgelassenheit, zur spielenden, phantastischen Betrachtung der Dinge gegenüber dem streng logischen und gesetzlichen Zusammenhang. Daher hat Schopenhauer nicht unrecht, wenn er in der

Maskenfreiheit des Witzes die Freude sieht, daß der Hofmeisterin Vernunft durch die ursprüngliche Phantasie gleichsam ein Schnippchen geschlagen wird. Der Witz verknüpft Ideen außer der Reihe des herkömmlichen, natürlichen Zusammenhangs; Vorstellungen, die sich gleichsam nie gesehen haben, führt er plötzlich zusammen und läßt aus dem Zusammenstoß dieser ungleichnamigen Pole den elektrischen Geistesfunken hervorspringen. Der Witz erzeugt illegitime Begriffe, die wir uns nur für den Augenblick gefallen lassen, daher ist Kürze die Seele des Witzes. Muß man erst lange nachdenken, so ist sein Feuer verraucht, er muß ein Schlaglicht, ein augenblicklicher Lichtschein, ein „Einfall" sein. Auch neu muß er sein, mit alten Witzen wird man aus dem Wirtshaus hinausgeworfen; wenn die Kantsche „Auflösung der Erwartung in Nichts" eintritt, führt sie keineswegs das komische Gefallen mit sich, sondern entschiedenes Mißfallen. Überraschung gehört zu seinem Wesen; etwas Verborgenes, bisher Ungeahntes tritt auf einmal aus dem Dunkel ans Licht. Der gut vorgetragene Witz muß den Hörer überlisten; dies ist die Bedeutung der Pointe. Daher veraltet nichts so leicht als ein Bonmot; während man alle anderen Kunstarten, ein Lied, ein Bild jahrelang genießen kann, will keiner den Witz ein zweites Mal hören, und Komödien, in denen die eingestreuten Witze das Beste sind, verlieren bald ihren Reiz.

Der Witz kann der Wissenschaft gute Dienste leisten, oft beleuchtet eine witzige Vergleichung eine Wahrheit besser als eine lange Erörterung, und der geflügelte Pfeil eines schlagenden Witzes erspart eine langweilige Widerlegung, aber im allgemeinen ist das Sprungfeuer und die bunte, regellose Kombination des Witzes, die nur auf den momentanen Effekt berechnet ist, der logischen Zucht des Geistes nicht dienlich; Witzbolde haben selten solide Kenntnisse, haben in allen Wissenschaften nur genascht; am meisten fehlt ihnen Ordnung und Systematik; wer immer auf Witze ausgeht, verliert allmählich die Fähigkeit ernster, dialektischer Entwicklung eines Themas; man sieht dies besonders an Jean Paul, dem Meister und König des Witzes und der Metapher; in seiner Ästhetik ist die Sucht, durch blendende Bilder zu wirken, der Belehrung störend; man vergißt oft über dem reichen Prunk und der feinen Schnitzerei des Trinkgefäßes den Zweck desselben, Trank zu bieten. Der Witz ist ein hors d'oeuvre, keine nährende Speise, Rauschgold, nicht echte Münze.

Auch ethische Bedenken erregt der Witz. Er ist kalt, herzlos, indifferent, ja dem Guten, der Sitte, der Religion eher feindlich als gutgesinnt, weshalb die gemütlosen, die Verstandsmenschen, die Berliner, die Franzosen, die Juden am meisten Witze, haben. Daher braucht

der Witz, um den edlen Charakter nicht zu verlieren und in Spottsucht und rohen Cynismus auszuarten, eine ernste, sittliche Gemütshaltung zur Grundlage; „der Witz muß Schafzähne haben, nicht Hundszähne," sagt ein spanisches Sprichwort, und schön war die Sitte der Spartaner, daß der in Gesellschaft Spottende auf Bitten des Getroffenen sogleich aufhören mußte. Hobbes aber geht zu weit, wenn er den Witz ein armes Gebreste der menschlichen Natur nennt, das der denkende Kopf zu überwinden streben müsse. Auch die Komik hat ihre edle Seite. Mit Recht sagt Ebeling in seiner „Geschichte der komischen Litteratur seit der Mitte des 18. Jahrhunderts": Eine Litteratur, die sich nur nach der ernsten Seite entwickelt, kann zwar wie die althebräische einen sehr erhabenen und feierlichen, aber dabei doch einen monotonen, reizlosen Charakter haben. Eine Nation, die den Humor nicht besitzt, hat nur die Halbscheid gestaltender Kraft (s. Carlyle). Die Komik liegt nicht etwa so am Wege, vielmehr haben wir jene göttliche Heiterkeit, deren Tochter sie ist, als die letzte und reifste Frucht der ganzen Bildung".

Zum Schluß will ich noch mit einer Serie guter Witze aufwarten, an denen der Leser die Kontraste aufsuchen und auf ihren Wert prüfen kann.

a) Sachwitze: Er trug ein Hemd, das zugleich den Dienst einer Weste versah, (Heine, Harzreise). (Das Komische liegt darin, daß der Mangel einer Weste unter dem Lob des Hemdes verdeckt wird, das gleichsam als ein besonders kostbares Kleidungsstück erscheint, indem es zwei Bekleidungen vereinigt; mit diesem Lob kontrastiert die armselige Garderobe des Bruder Liederlich in drastischer Weise, der Witz ist Ironie. Hier sieht man auch deutlich, wie sehr es zur Wirkung des Witzes auf die Fassung der Worte ankommt. Der nackte Gedanke ist gar nichts, er besagt nur, der Handwerksbursche hatte keine Weste.)

Ähnlich ist Kortums Entschuldigung seiner Knittelverse im Prolog zur Jobsiade:

> Es werden in diesen Versen manche Strophen
> Auf zu wenig Füßen hinkend angetroffen,
> Es sind aber auch manche andere dafür
> Länger und auf zu viel Füßen laufend allhier.

Kortum thut, als ob er für den Entgang der einen Versfüße vollen Ersatz durch die Überzähligkeit der anderen böte, während dies ja noch eine Verdoppelung des Fehlers ist. Wir sollen uns einbilden, als ob es mit Gedichten wie mit Rollen Tuch wäre, die der Kaufmann, wenn sie das eine Mal nicht zureichten, ein andermal größer nehmen kann.

Eine Ironie, aber naiver, unbeabsichtigter Art ist die Kritik des

Hofmeisters: Hoheit beschämen mich ob Ihrer Bescheidenheit und Anspruchslosigkeit, sich mit vier Weltteilen zu begnügen; doch gestatten Hoheit gütigst noch das Bestehen eines fünften neben den von Ew. Hoheit gebilligten.

Fein ironisch ist auch Catos Antwort, als sein Sohn über seine Neuverheiratung sich unwillig zeigte und fragte, ob er ihm Anlaß zu Tadel gegeben: Gott bewahre! Ich bin mit dir vollkommen zufrieden, mein Sohn, ich wünsche mir nur mehr solche Söhne und dem Vaterland mehr solche Bürger, wie du bist.

Ironisch ist auch Alexanders Wort, als Parmenio meinte, er würde die Vorschläge des Darius annehmen, wenn er Alexander wäre: „Auch ich, wenn ich Parmenio wäre." Höchst komisch ist es, wenn der Bauer, der zum erstenmal einen Papagei sieht und von ihm plötzlich die Worte vernimmt: „Was schaugst?" erschreckt die Mütze abnimmt und stammelt: „Entschuldigen Sie, ich dachte, Sie wären a Vogel." — Das Sprichwort sagt: Geld macht nicht glücklich, aber jeder möchte doch probieren, ob es wahr ist. — Ein Weiberfeind sucht eine Männerfeindin zu heiraten. Offerten unter „Gleich und gleich" an die Expedition. — Ich bitte, hoher Gerichtshof, auch auf die Gefühle meines Klienten Rücksicht zu nehmen. Er ist nämlich, wie er mir mitgeteilt hat, ein prinzipieller Gegner der Todesstrafe. — Im Theater zu einem schlafenden Nachbar: Schnarchen Sie nicht so sehr; Sie wecken ja das ganze Publikum auf! — Ein Hausierer, der eben hinausgeworfen wird, ruft: Brauchen Sie vielleicht ein Schild: „Hausieren verboten"? — Nicht um meinetwillen, sagt der Wolf, aber ein Schaf schmeckt doch gut. — Es wird alle Tage schlimmer, sagte die Krähe, als man den Galgen abbrach. — Wenn ein gereifter Mann sich jugendlich benimmt, so sagt man von ihm: er ist noch der Alte. — Als Äsop mit zwei Grammatikern und Sophisten auf dem Sklavenmarkte feilgeboten wurde, antworteten die ersteren auf die Frage: was kannst du? Alles. Äsop aber antwortete: Nichts, da diese beiden alles verstehen. — Druckfehlerberichtigung einer amerikanischen Zeitung: In unserer vorgestrigen Nummer hat sich ein böser Druckfehler eingeschlichen. Es muß statt „der alte Gauner und Erzlump Jobson" heißen: „unser wackerer, ehrenhafter Bürger J." — Superintendent Palmer zu einem Schulmeister, der klagte: 600 fl. Gehalt, kein Nebenverdienst, acht lebendige Kinder! Wenn das nicht anders wird, muß ich mit den Meinigen Hungers sterben: „Thun Sie das" (mit Thränen in den Augen), „Sie werden Aufsehen erregen und Ihr Tod wird Ihren Kollegen zu nutze kommen." — „Die Welt als Wille und Verstellung" wurde Schopenhauers Hauptwerk in einem Journal an-

gekündigt. — Was liegt in der Sonne und wirft keinen Schatten? Der Weg. — Wo kommt die Ursache nach der Wirkung? Beim Schubkarren. — Der einzige Ort, wo man Frieden, Gesundheit, Reichtum, Glück stets findet, ist das Lexikon. — Die Dame spielte auf dem Flügel ein sich widersetzendes Stück. — „Ich verachte die, welche den Adel kaufen.“ Und die, welche ihn verkaufen, Majestät? (Casanova.) Im Miles gloriosus des Plautus spricht der Prahlhans (4, 2): „Ich bin einen Tag nach Juppiter geboren worden“, und sein Knecht setzt mit ernsthafter Miene hinzu: Wenn dieser einen Tag früher geboren wäre, würde er die Herrschaft im Himmel haben. — Von Cato dem Älteren sagte ein Schriftsteller, er habe seine Amtspflichten mit solchem Eifer erfüllt, daß man ihn nicht zum Konsulat erheben durfte, aus Furcht, er möchte in diesem Amt zu viel Gutes thun.

b) Wortspiele: Es ist merkwürdig, daß immer, wenn eine Hand die andere wäscht, beide Hände erst noch schmutziger werden. — Kommen Sie um die 300 fl.? fragte ein Bankier den hereintretenden Saphir, dem er diese Summe einst geliehen und von dem er glaubte, er wolle sie jetzt zurückbezahlen. Nein, Sie kommen um die 300 fl., erwiderte der Witzbold dem verblüfften Frager. — Das Herz ist ein Pumpwerk, daher nennt man den, der sich nicht anpumpen läßt, herzlos. — „Wir haben Halbtrauer.“ „„Wer ist denn bei euch halbtot?““ — Man soll das Glück beim Schopf fassen, zumal wenn es ein Mädchenzopf ist. — Erröten kann man nicht erlernen, aber verlernen. — Ihre Tante spielt auf einem Liebhabertheater? Sie ist also eine Dilettante. — Er warf mir ein Bierseidel an den Kopf, ich ihm ein Stuhlbein und so haben wir uns halt miteinander überworfen. — Schwimmen ist die einzige Kunst, die man oberflächlich treiben muß. — Wer verkleinert die Menschen und wird noch dafür bezahlt? Der Miniaturmaler. — Wer ist der bescheidenste Mensch? Der Tapezier Hirtel, denn er hat den Kaiserthron ausgeschlagen. — Einer der bei Verstand, aber doch ohne Verstand ist. — Der beste Zug an meiner Schwiegermutter war der Zug, mit dem sie abfuhr. — Schneider: „Sie sind mir noch einen Rock schuldig.“ Schuldner: „Sehen Sie her, er ist schon abgetragen (schäbig).“ — Er hat einen anschlägigen Kopf, wenn er die Treppe herunterfällt (Gryphius). — Ich hab' jetzt lauter Freitage und keine Diensttage, rief Gervinus, als er vom Dienst gejagt wurde. — Die Diätetik der Seele ist die Seele der Diätetik. — „Zu allem fähig, aber zu nichts befähigt.“ Urteil Freycinets über Gallifet. — Der französische Justizminister legte bei der Rede die Hand aufs Herz, auf Hertz hat er sie noch nicht gelegt (Frankfurter Zeitung).

c) Naivitäten: „Mutter, der Hahn kann deutsch!“ ruft das Kind auf einer Reise in Frankreich voll Freude, als der Hahn zu krähen anfing. — Mutter, sei doch froh, daß du den bösen Prozeß, der dich immer so bekümmert hat, verloren hast! — Ich hab' schon oft zum lieben Gott gebetet, er soll mich brav machen, aber er thut's immer nicht. — „Wenn du nicht brav bist, kriegst du vom Papa keinen Kuß!“ „„O doch, Mama, du sagst immer, das Zimmermädchen sei nicht brav und Papa hat sie doch gestern geküßt.““ — Naiv ist auch die gutgemeinte Rede jenes biederen Bürgermeisters: Wenn unser Herrgott nicht Herrgott wäre, wer verdiente es eher zu sein als Ew. Durchlaucht? — und die verunglückte Schmeichelei: „Wenn es wahr ist, Fräulein, daß der Mensch vom Affen abstammt, wie schön muß die Äffin gewesen sein, von der Sie abstammen! und die Antwort des Ausgehers auf die Einladung, die geschenkte Cigarre anzustecken: „O ich werde mich hüten, im Zimmer des Herrn Kommerzienrats Gestank zu machen.“ — Desgleichen die Ausrede des an der Thür ertappten Einbrechers: „Ich habe nur einen Schlüssel gefunden und probiere nun die nächsten Hausthüren, damit ich ihn dem rechtmäßigen Eigentümer zurückgeben kann,“ und die Antwort, die der Doktor von der Wärterin seines Patienten erhält: „Er liegt im Delirium, sein letztes vernünftiges Wort war: Mein Doktor ist ein Ochse!“ — Naiv war das Anerbieten einer Gemeinde, die für den einzigen Schmied des Orts einige unschuldige Schneider zum Henken geben wollten, die leichter zu entraten waren.

d) Witzige Vergleiche. Ein Mädchen ist Milch, eine Frau Butter, eine Alte Käse (Heine). — Zum Salat des Lebens liefert uns die Sorge den Essig und der Humor das Öl. — Werden ist Hilfszeitwort des Jünglings, Sein des Mannes, Haben des Greises. — Lange Leute gleichen hohen Häusern, deren oberste Stockwerke gewöhnlich leer stehen (Baco nach dem alten homo longus raro sapiens). — Heine auf die Frage eines Bankiers, warum die Seine erst unterhalb Paris so schmutzig sei: „War doch ihr Herr Papa auch ein sehr ehrenwerter Mann.“ — Ein Ehemann antwortet einem Freund auf die Frage nach seiner Frau: „Sie lebt wie eine Quelle.“ „„Das kann ich mir denken, so frisch und rein.““ „Das weniger, aber sie murmelt in einem fort.“ — Der Straußsche Philister haust in den Werken unserer großen Dichter und Musiker wie ein Gewürm, welches lebt, indem es zerstört, bewundert, indem es frißt, anbetet, indem es verdaut (Nietzsche). — Vischer nennt den klassischen Stil den Katarrhstil wegen der offenen Säulenhallen. — Die Wahrheit ist doch eigentlich ein Weib; man soll ihr nicht Gewalt anthun. — Der Schmerz ist

der Weltkünstler, der uns mit der feinen Spitze seines unerbittlichen Meisels schafft, bildet und formt (Michelet). — Die Kritik ist die Schwiegermutter der Kunst (Stinde). — Gemäldegalerien sind Kunstmenagerien (Stinde).

Witzig ist Heines Metapher vom „Mohnduft der Raupachschen Verse", nicht aber Nietzsches Bilder vom „Silberglanz des Rheintöchterterzetts" in der Götterdämmerung. Hier sieht man deutlich den Unterschied zwischen Witz und Ernst. Zum Witz gehört eine barocke, seltsame Ähnlichkeit, die Lachreiz weckt. Bei einer Tafel, die Gleim zu Ehren gehalten wurde, erhob sich der ehrsame Bürgermeister der Stadt zu folgendem schwungvollen Toast:

Hoch lebe Vater Gleim,
Der alten Freundschaft Leim!

Der Gefeierte, nicht faul, erwiderte sofort:

Hoch auch der Bürgermeister,
Der rechten Freundschaft Kleister.

Die beiden sehr prosaischen Bindemittel als Band der Freundschaft wirken höchst komisch. So auch, wenn Nietzsche von den Gefühlen der modernen Schriftsteller sagt, daß sie Vögeln gleichen, die sich müde geflogen haben und nun mit der Hand fangen ließen, oder wenn er das „Kartenaufdecken der deutschen Redlichkeit und Brüderlichkeit" ironisch preist. Witzig ist auch, wenn Lichtenberg den Lehrwert eines Buches der Lichtwirkung bei Fackelschein auf verworrenen Waldwegen ähnlich hält. Witzig sind Heines Vergleiche: alt wie die Cheopspyramide, geputzt wie ein Pfingstochs — geputzt wie eine Braut, wäre nicht lächerlich, sondern langweilig. Ähnlich: die zeitungslesende Halbwelt der Gebildeten, die den Rosenkranz der öffentlichen Meinung abbeten — Wissenssteine, die ordentlich im Bauch rumpeln und rumoren — Käfer und Raupen schüttelt der heutige Student statt der Früchte vom Baum der Erkenntnis, während der echte Wissensbeflissene ein Honigsammler des Geistes sein soll aus den Bienenkörben der Wissenschaft (Nietzsche) — Wahrheiten sind Metalle, die unter der Erde wachsen (Hamann) — Eitelkeit ist der Affe des Stolzes — der Mond ist ein Liebesbillet der Sonne an die Erde (Schelling) — die Sterne sind Vergißmeinnichte der Engel (Longfellow) — Juristen sind die Schornsteinfeger der Moral (Byron) — die Tabakpfeife als Rauchrüssel — er prangt wie eine Laus auf dem Sammetkragen — der Justizrat sah wie ein sauber geschriebenes Urteil in beweisender Form aus (Hippel) — Aussichten sind Himmelsessenz in mattes Wasser gegossen (Bentzel-Sternau) — Würden verhalten sich zur Würde wie

Goldblech zu Goldbarren (id.) — „Holprig wie ein Berliner Hexameter“ schildert Heine die Straßen von Goslar — Haber ist eine Getreideart, welche in England die Pferde, in Schottland die Menschen ernährt (Johnson) — die Kanzlei war mit Beamten gefüllt, die, wie arbeitsame Bienen die Honigscheiben, ihre Akten umlegten (Gogol). — Die nächstfolgenden Metaphern sind von Viktor Hugo: eine Frau, häßlich wie die Tugend — das Glück ist der Doppelgänger des Talents — die Katze ist ein Salontiger, die Eidechse ein Taschenkrokodil — ein Kompliment ist gleichsam ein Kuß durch einen Schleier — alte Röcke sind alte Freunde — die Gaunersprache, diese schmutzige Sprachkröte, unbeholfen hin und her hüpfend, ekelhaft speichelnd, sich in Regen, Nacht, Hunger, Laster, Lügen bewegend — die Hochzeit ist der blendende Durchschnittspunkt zwischen Jugend und Freude — Amor ist ein Kind von 6000 Jahren — Musik ist die Poesie der Luft (Jean Paul) — das geblümte Myrrhenbüschlein des bitteren Leidens Christi (Heinrich Suso) — des Denkers Bibliothek ist seine Ahnengalerie — der Luftballon der Phrase (Taine) — Logik ist der Generalbaß der Philosophie, der Generalbaß die Logik der Musik (Schopenhauer) — das Federvolk der Zeitungsschreiber (id.) — Wahrheit ist ein Aderlaß des Herzens — Versprechungen sind eine Falle für Dumme — Moralprediger ohne Moral sind Wegweiser, die nie den Weg gehen, den sie weisen — eine Dame, welche die Unschuld selber war und sie folglich nie verlieren konnte (Jean Paul) — eine Witwe ist ein Teich, auf dessen Grund ein Ertrunkener liegt (Bulwer) — innerlich nicht wahre Gedanken sind der Schmuck einer Leiche — schön gekämmte, frisierte Gedanken (Heine) — die untergehende Sonne, das rotgeweinte Auge der Natur (du Prel) — der größte Elefant mit Ausnahme seiner selbst (Swift) — (die Luft als „Wind ohne Geschwindigkeit“ ist jedoch keine witzige Vergleichung, sondern eine witzige Definition) — der Vulkan, ein Ding, worauf man tanzt — die Kohle will des Diamanten Schwester sein — der Stoff, aus dem alles besteht, und die Kraft, die dem Stoff innewohnt, sind der Jehovah des Gebildeten (Stinde) — Viktor Hugo ist ein Nationalgardist in Raserei (Taine) — die Lerche ist gewissermaßen das Schneeglöckchen unter den Blumen — der echte Sammler ist ein Mittelding zwischen Bettler und Räuber — das Ordenskreuz ist oft das Totenkreuz auf dem Grab eines guten Gewissens (Alban Stolz) — die lesenden Schnellläufer unserer Zeit (Nietzsche) — solange die Stadt München noch die schmutzigen Strümpfe der Ismaninger Straße anhat, steht ihr das blitzende Geschmeide der elektrischen Beleuchtung nicht besonders (Sigl).

Der Humor.

Wir haben das Lächerliche als einen intellektuellen Kontrast, die Lust an ihm als reine Freude des Wissens und zwar als ästhetische Freude an der Übereinstimmung und Harmonie ganz heterogener Dinge bestimmt, eine Freude, die, wie Lotze darlegt, auch ein ethisches und metaphysisches Moment enthält, indem selbst die tollsten Zusammenstellungen des Witzes noch eine Weltordnung, ein objektives Füreinandersein der Dinge bezeugen und keineswegs in einem bloß subjektiven Spiel der Phantasie bestehen. Denn eine objektive Basis hat jeder gute Witz, seine Feinheit beruht eben in dem Herausfinden eines verborgenen realen Verhältnisses; der Witz muß treffend sein, auch er wirkt, wie alles Schöne, nur durch die Wahrheit. Es ist wichtig, diese ideale Bedeutung des Komischen festzuhalten, weil wir sonst die edleren Formen desselben in die Definition nicht unterbringen können. Das Lächerliche im populären Sinn hat freilich den Beigeschmack des Verächtlichen, geistig und sittlich Impotenten, aber schon im Kunstlächerlichen der edlen Komödie wird dieser herbe Beigeschmack beim genießenden Subjekt in das Gefühl der Wohlgemutheit, Seligkeit und Wohligkeit, die von der Bosheit der Menschen nur den Unverstand empfindet und in dessen harmloser Beleuchtung und milden Bestrafung für das sittliche Empfinden volles Genüge findet, gemildert, während die Satire, welche ihren Gegenstand mit sittlicher Entrüstung geißelt, schon weil sie reale außerästhetische Zwecke verfolgt, aus der Poesie ausscheidet. Noch höher läutert sich die komische Empfindung im Humor. Hier ist es nicht einmal stets eine Thorheit, die verspottet wird, sondern selbst das Edle, wo es in sonderbaren Kontrast kommt, kann dem Humor zum Vorwurf dienen, und wo er eine Thorheit karikiert, geschieht es in liebenswürdiger, das Wohlwollen keineswegs aufhebender Form. Hier im Humor zeigt sich die ethisch indifferente Natur des Lächerlichen und seine Vereinbarkeit mit der Liebe eklatant, wie sie ja auch schon im Leben, in der Erfahrung, daß sich neckt, was sich liebt, hervortritt. Die lächerliche Stimmung und die Sucht, andere zum Gegenstand eines Scherzes zu machen, entspricht keineswegs notwendig der Bosheit, Schadenfreude, Frivolität — mußten wir ja selbst bei der Ironie eine lobende und tadelnde unterscheiden — sondern der edle Scherz entspringt der guten Laune, der unverwüstlichen Heiterkeit, er verlacht nicht die idealen Güter, sondern nur die hochtrabende Feierlichkeit und Umständlichkeit, mit der sie erscheinen. Die Anschauung, welche der Ernst hervorbringt, hat immer etwas Beschränkendes, Drückendes, Beunruhigendes, der gute Witz verbannt nun

diese trockene Stimmung, die immer auf ein Resultat, einen Erfolg, einen moralischen Zweck ausgeht, immer fragt: was beweist dies? was nützt das zur Besserung der Menschen? zeigt, daß auch im täuschenden Schein, in der spielenden Behandlung der Dinge Reiz liege und läßt die düsteren Falten des angestrengten Geistes sich im heitern, kecken Spiel der Komik glätten. Der Humor strebt aber noch weiter; er ist nicht etwa absolut freie Stimmung, welche schlechthin keinem Ernst sich gefangen giebt und darum gerade mit dem Ernst Scherz treibt, wie Köstlin meint, der sich hier bedenklich mit Solgers romantischer Ironie berührt, sondern er entspringt einer positiv edlen und harmonischen Gemütsstimmung, ist nicht indifferent, sondern verfolgt sittliche Tendenz, aber nicht in erhabenem Pathos wie die Tragödie, nicht in herbem Spott wie die Satire, sondern in liebenswürdiger Komik. Der Humor erniedrigt nicht das Hohe, sondern streift ihm nur den ceremoniellen Ernst sanft ab, um ihm das imponierende aber drückende Gewicht seiner Größe und Würde zu nehmen, es menschlicher zu machen, damit es sich nicht allzu wichtig gebärde und „eine Würde, eine Höhe alle Vertraulichkeit entferne“. Keineswegs aber fehlt ihm die ideale Größe, er nimmt die Welttragik nicht leicht, wie der ordinäre Spaßvogel, fühlt sie vielmehr tief, aber er nimmt sie auch nicht so scharf wie der Satiriker und Pessimist, er betrachtet sie von der besten Seite, er läßt sich nicht in Harnisch bringen und zum ätzenden Sittenrichter oder pedantischen, kritelnden Philister herabziehen. Der Humor ist optimistisch, auch als Galgenhumor, hier vielmehr erst recht; denn wahrlich großer Optimismus gehört dazu, auch am Schafott den Humor nicht zu verlieren. Der Humor ist ein Gleichmacher; dem Hohen, Feierlichen gegenüber zieht er die Mängel hervor, damit man darüber lache, sich nicht zuviel imponieren lasse und die Reverenz nicht zu tief ziehe; das Niedere aber erhöht er; wo er die Thorheit, selbst das Laster tadelt, geschieht es in versöhnender Form. Durch diese Milde unterscheidet er sich einerseits von der Travestie, andererseits von der Satire. So können wir den Humor definieren als die komische aber sympathische Behandlung einer Idee, Person oder Sache auf dem Hintergrund eines edeln und froh gestimmten Gemüts.

Damit ergeben sich auch die Arten des Humors. Der Humor versucht sich 1. am Edlen und zwar

a) negativ herabsetzend, liebenswürdig spottend, das Feierliche dämpfend, die erhabene Maske lüftend, aber in schonender Weise;

b) positiv erhöhend, die edlen Züge durch feine Kontraste, die aber komisch wirken, ins Licht stellend. Dazu erlauscht er die kleinen

Schwächen, die mit großen Vorzügen in der Regel verbunden sind, oder die komisch wirkenden Züge, die bei erhabenen Handlungen hervortreten. Indem er nun diese lächerlichen Züge hervorkehrt, giebt er auch dem Großen, das davon unabtrennbar, höheres Relief und öffnet der Spottsucht, die in jedem Menschen lauert, ein harmloses Ventil, so dem frivolen Scherz vorbeugend. Zu solchen komischen Zügen, in denen eine edle Natur zu Tage tritt, zählt z. B. Fixleins Selbstgespräch: „Bedenke, daß nicht alle Menschen Kantores sein können und mache dir die vorteilhafte Ungleichheit der Stände zu nutze, ohne sie zu mißbrauchen!" Wie tritt hier der goldene Charakter dieser bescheidenen Seele zu tage, ohne daß wir das Lächeln über die sonderbare Äußerung zu verhalten brauchten! Ebenso ist Trims schülerhaftes Aufsagen des vierten Gebots und die schöne Auslegung desselben: „Du sollst Vater und Mutter ehren heißt: wenn der Korporal Trim 14 Groschen Lohn erhält, so soll er seinem alten Vater sieben davon geben." Wie lächerlich ist es, wenn einer das 4. Gebot nicht als selbständigen Satz auswendig kennt; wie erhaben, wenn einer die Anwendung so unmittelbar praktisch findet, zu der mancher große Philosoph nicht kommt; wie humoristisch, wenn wir beides zugleich und von einem erfahren!*)

2. am Schlechten, aber auch hier nicht ätzend, sondern wohlwollend, aber mit ausgesprochen sittlicher Tendenz (gegenüber dem Niedrig-Komischen).

Der Humor widerlegt den Satz, daß das Erhabene der Feind des Lächerlichen sei, im Humor ist beides vereint und mit Recht hat ihn Jean Paul deswegen das Romantisch-Komische, die höchste Art des Komischen genannt, obwohl er das Wesen desselben falsch definiert (Jean Paul setzt den Humor in Weltverachtung).

Weil zum Humor eine edle, sanfte Gemütstimmung gehört, ist er der Gegenfüßler nicht des Witzes — denn er ist voller Witz — sondern des scharfen, boshaften, reinen Verstandeswitzes, denn Verstandesmenschen sind witzig aber nicht humorvoll, und die Nationen des Witzes, Franzosen und Juden, haben keinen Humor. Die Engländer und Deutschen sind hier Meister. Der Franzose stellt nur Rabelais und Montaigne zum humoristischen Personal und auch hier trägt der Humor nationales Gepräge; die Juden haben höchstens in Heine oder Saphir Anklänge, aber auch hier werden durch Satire und Ironie beständig die edlen Empfindungen zurückgedrängt. Auch Weiber haben keinen Humor, obwohl viel Gefühl und Witz. Die Weiber

*) Diese positive Seite des Humors habe ich zuerst entwickelt in meiner Schrift: „Das Wesen des Humors", München, bei Dr. Lüneburg, 1896, S. 33; wo überhaupt das Weitere über den Humor nachzuschlagen.

haben die einzelnen Bestandteile des Humors, aber sie kommen nicht zur Mischung. Der weiblichen Natur widerstrebt dies schalkhafte Zwitterding zwischen Ernst und Scherz, sie wittern Frivolität hinter der leichten Behandlung, die der Humor dem Ernsten und Idealen angedeihen läßt, und nehmen auch den gutmütigsten Spott nie willig hin. Siebenkäs brachte seine Frau nie dahin, eine feine auf sie gerichtete Ironie auch wirklich zu schmecken, sie nahm sie stets ernsthaft, z. B. wenn er sie eine unordentliche Frau nannte, während gerade ihre ewige Wischerei und Reinlichkeit sein Hauskreuz war, und Byrons Gemahlin Ada war ungemein entrüstet, als Byron die eben geborene Tochter mit den Worten begrüßte: Welch ein Marterwerkzeug ist mir in dir vom Schicksal gegeben? Jean Paul behauptet, noch kein Weib habe Cervantes, Swift und Sterne goutieren können.

Dem Pedanten fehlt das Leichte, dem Zierling wieder der Ernst zum Humor; der erstere sieht im Humor Entweihung des Heiligen, der andere ist zu gemütlos, um am ernsten Hintergrund Gefallen zu finden, und so gehört zum Humor eine reiche, allseitige und empfängliche Natur, wie sie nur in wenigen zur vollen kunstreichen Gestaltung gereift ist. Shakespeare, Cervantes, Dickens, Fritz Reuter und vor allem unser Jean Paul sind ewig mustergültige Meister des Humors. In Sterne, Wieland, Thümmel und Keller blickt ein dem edlen Humor fremder Zug der Lüsternheit faunisch hervor, daher sie nicht als echte Humoristen gelten können. Die Ironie ist dem Humor keineswegs fremd, doch übt er lieber die lobende als die tadelnde, und auch diese ist nicht zu scharf.

Besondere Liebe hat der Humor seiner Natur nach zum Kleinen, Naiven, Kindlichen. Der Humor, namentlich in Jean Paul, hat die liebenswürdigsten, schönsten und ergreifendsten Züge der Kindheit, der harmlosen Genügsamkeit, überhaupt der kleinen idyllischen Welt erlauscht, das Erhabene der Kinderseele, die tiefe Symbolik, die die Natur im kleinsten Grashalm predigt, zur Sprache gebracht und in seiner anspruchslosen Mischung von Einfalt und Tiefblick, Liebe und Schalkhaftigkeit so herrlich dargestellt, daß uns das Herz mehr erschüttert wird als im Pathos der erhabenen Tragödie.

Vom Tragikomischen und Komischtragischen unterscheidet sich der Humor 1. dadurch, daß der Ernst bei ihm nicht tragisch, die schalkhafte Laune nicht komisch vernichtend wird, daß er also beide Gegensätze abstumpft; 2. daß im Tragikomischen nur ein Einstreuen von tragischen Motiven ins Komische, im Komischtragischen von komischen ins Tragische stattfindet, also hier Einheit des Stils nicht vorhanden ist, während beim Humor die Mischung eine durchgorene, gnadenhelle

Verbindung ist, in der das Komische dem Ernsten völlig entspricht und die schalkhafte Maske dem ernsten Charakter völlig zu Gesicht steht.

Während das heutige Kulturleben dem echten Humor immer fremder wird, durchzog in naiveren Zeitperioden selbst das starre Rechts- und das ernste religiöse Leben ein Zug der Komik. Gierke hat in seinem prächtigen Schriftchen: „Der Humor im Recht" dies für unsere deutsche Vorzeit nachgewiesen. Damals kleidete sich alles Geistige in eine leibliche Hülle und selbst das schlechthin Unsinnliche ward durch das Sinnbild mit der sinnlichen Welt verknüpft. Im Fortgang der Wissenschaft reißt sich das Geistige vom Sinnlichen los, die farbigen Bilder verblassen, das konkrete Leben verflüchtigt sich in Formen und Regeln, die oft schalkhaften Rechtsregeln und Formen verschwinden und Themis bewahrt ein ernstes steifes Gesicht.

Natur und Kunst.

Nachdem wir die Bedingungen alles Schönen und die Arten desselben, wie sie sich aus dem Begriff ergaben, entwickelt haben, treten wir nun der Erscheinung des Schönen in seiner Wirklichkeit näher. Hier haben wir sofort den Dualismus von Natur- und Kunstschönem.

Die Natur, die „Titanide, die aus ewigem Meer schöpft und doch nie sich erschöpft", ist selbst ein Kunstwerk, ein Kunstwerk, das in seiner imponierenden Größe und Macht wie im kleinsten Gebilde vom Menschengeist nicht nachgeahmt werden kann. Die Natur ist, wie Schelling sagt, das erste, ursprüngliche Gedicht der göttlichen Imagination, die natura rerum, die Geburt der Dinge; in ihr wurden die ewigen Ideen zuerst wirklich und insofern enthält sie das Urbild der Poesie.

Eben diese Ursprünglichkeit und Objektivität, die Ferne von aller Willkür, kleinlicher Laune und Ungesetzlichkeit giebt der Schöpfung der Natur von vornherein ein starkes Übergewicht; man ist gewohnt, sie als Gotteswerk der Kunst als Menschenwerk gegenüberzustellen, und alles, was nicht natürlich ist, als unvollkommen zu bezeichnen. „Gott macht das Land, der Mensch die Städte." Ein Charakter der S i n c e r i t ä t, k e u s c h e n U n m i t t e l b a r k e i t, E i n f a c h h e i t und Z w e c k - m ä ß i g k e i t ruht auf dem simpelsten Naturgebilde; daher konnte Goethe, der ideale Kunstmensch, beim Anblick einer Meerkrabbe entzückt ausrufen: „Wie lebend, wie seiend!" Wie zweckvoll sind alle Bewegungen! Es ist nichts Gemachtes, Gekünsteltes, Verstelltes, auf den Schein Berechnetes darin; die Natur erscheint wie ein naives, unschuldiges Kind, das sein

Innerstes aufschließt, gegenüber der blasierten Kulturwelt. Nie nennen wir eine Landschaft geschmacklos, oft aber Kleider, Möbel, überhaupt Manufakturarbeit. Eine Gegend ist nie häßlich, mindestens die Beleuchtung der Sonne giebt ihr Reiz. Daher ist auch die Kunst inferior, wo sie der Natur Konkurrenz machen will; die künstlichen Blumen, Vogelstimmen, Wasserfälle, Imitationen von Grotten, bemoosten Steinen sind armselige Surrogate. Es fehlt, wie bei den künstlichen Mineralwassern, der Duft der keuschen, einfältigen Ursprünglichkeit, die unfaßbare und unanalysierbare, sympathetische Naturkraft. Wie roh, wie plump ist ein Goldfaden gegenüber einem Spinnfaden, das schönste Ornament gegenüber einem Schmetterlingsflügel, einer Pfauenfeder, einer Schneeflocke, die auch noch unter dem Mikroskop ihre edle Schönheit behalten, ja hier erst recht aufschließen! Man sieht, die Natur rechnet nicht auf die menschliche Beschauung, ist unbekümmert um Beifall oder Kritik, sie ist kein Autor, der des Ruhmes und des Brotes willen die Reklame in Bewegung setzt; in dem einsamen Urwald, in der Tiefe des Meeres, wohin kein menschliches Auge dringt, entfaltet sie ebenso ihre Wunder wie in den civilisierten Stätten; diese erhabene Gleichgültigkeit macht sie uns verehrungswürdig und lieb und auch in ihren harmlosen Produktionen erfreulich, da jede Affektation, jede Absicht, die uns verstimmen macht, vollkommen fern bleibt. Darum veraltet auch die Natur nie, sie hat, wie Jean Paul sagt, das Große, daß sie nirgends klein ist; sie hat den Reiz des Ewigen, Stetigen; in ihren stets wiederkehrenden Erscheinungen bleibt sie immer neu und frisch und „herrlich wie am ersten Tag!“ Wem ist der Frühlingsschmuck der Natur je langweilig geworden, wen faßt das wiederkehrende Leben im Freien nicht immer mit gleichem Wonneschauer und läßt die eigene seelische Wiedergeburt symbolisch hoffen! Nur ein kalter Büchermensch wie Lessing konnte ärgerlich ausrufen: wenn die Saat statt grün zur Abwechselung doch einmal grau aufginge! nur eine Mammonsseele wie Rothschild konnte auf die Frage, warum er nicht bei dem schönen Wetter ins Gebirge reise, statt sich mit elenden Zahlen zu plagen, erwidern: Ein Baum ist ein Baum! „Wie raffiniert die Kokette Natur ihr Alter zu verschleiern weiß!“ sagte Karoline Schlegel, auch eine alternde Kokette, die wußte, wie schwer das hielt; aber bei der Natur sind es nicht Toilettenkünste, wie bei der alternden Litteraturdame, sondern eben die ewige Jugend, die einer Kunst nicht bedarf. Nur sie bleibt ewig schön und immer reizend, weil sie nicht auf einseitigen, abgezogenen Prinzipien, auf Konvenienz des Schönen gegründet ist und daher nie durch Wahn, Zeit und Mode verliert. Daher behält sie immer recht: Opinionum commenta delet dies, naturae confirmat

(Baco). Zu groß, um übersehen, zu weit, um gefaßt, zu reich, um erschöpft zu werden, mannigfaltig genug, um allen Veränderungen der Lage, des Alters, jedem Bedürfnis gleichgestimmte Bilder und eigene Beziehungen zu geben, geschickt, jedem Ton der Seele eine so volle Harmonie zurückzugeben, daß vom Helden bis zum Liebhaber jeder glauben sollte, sie sei bloß für seinen Zustand geschaffen, groß mit dem einen, sanft mit dem anderen, nirgends im Widerspruch mit sich, überall bereit, jedem Beschauer reiche Erfüllung zu geben, in jedes leise Gefühl tausendfachen Reiz zu legen und in jede Farbe unserer Phantasie sich zu kleiden, auch in Gram und Leid Gefährtin unserer Klagen, ist sie das wahre, offene und doch geheimnisvolle Buch Gottes, die Naturbibel, die alle Völker verstehen und aus der sie die erste göttliche Offenbarung empfangen.*) So erscheint selbst die leblose Natur wie ein belebter Freund, die der sich austönen wollenden Seele gleichsam die Beichte abnimmt: „Mein selig süß Geheimnis weiß schon der ganze Wald!"

Besonders ist sie Trägerin des Erhabenen. Die Obeliske, die Pyramiden, die höchsten Türme, sie verschwinden gegen die Alpen, den Himalaya, das Firmament. Die Coulissen der Naturbühne lassen sich nicht anfertigen und ins Theater versetzen, der Hintergrund, die Höhe, die Majestät der Beleuchtung und Dekoration sind nicht anderswo zu sehen. Als erhabene Natur wirkt sie noch da imposant, wo sie, vom organischen Leben verlassen, als erstorbene Wüste, als Schnee- und Eisgefilde in chaotischer Öde daliegt. Blickt man in äußerster Rasthöhe auf eine solche Gebirgswelt, die in mondartiger Ursprünglichkeit uns vorliegt, wo wir gleichsam die Naturmacht in ihrer äußersten Nacktheit belauschen, in reiner Unberührtheit von menschlicher Befleckung, von Sünde und Irrtum, den unzertrennlichen Begleitern der geistigen Kultur, so nehmen wir trotz des grausigen Eindrucks eine Weihe wie von einem heiligen Tempel hinweg und denken wehmütig an das Wort: Die Welt ist vollkommen überall, wo der Mensch nicht hinkommt mit seiner Qual.

Nicht bloß durch Einfalt und Unermeßlichkeit wirkt die Natur einzigartig, sie hat noch ein Besonderes: das Leben. Könnte man

---

*) Nirgends ist die Natur eigentlich unschön. Die ödeste Heide gewinnt bei Morgenbeleuchtung Reiz und Feinheit, ja oft die zartesten Töne; unschön wird sie nur durch das brutale Eindringen roher Technik; so sind häßlich die Kasernenbauten der Großstädte, die auf frisch aufgewühltem, mit Bauabfall bedecktem Boden hart am Rande friedlicher Weizenfelder sich erheben. Der Eindruck der daneben noch grünenden oder reifenden Äcker, welche die Spekulation schon umspannt hat, ist ein trauriger.

alles zur Illusion treiben, das Leben ist der Kunst fremd. Und gerade die Lebendigkeit der Naturschönheit ist ihr Glanz; zwar zur eigentlich künstlerischen Wirkung trägt sie nicht bei, hier genügt ja der äußere Eindruck, wohl aber zu den eng damit verbundenen associativen Faktoren, die beim ästhetischen Genießen mitbeteiligt sind. Wir trauen einfach der Kunstnachahmung nicht, da wo sie uns ein höheres, lebendiges Naturgebilde vortäuschen will, z. B. eine Vogelstimme. Wir verlangen, daß der Vogelgesang das naive, lebendige Ausströmen des tierischen Empfindens ist, wir träumen uns die liebliche Gestalt, die Kehlkopfbewegungen, den Flügelschlag des befiederten Sängers hinzu und finden es lächerlich, daß ein Mensch wie ein Vogel singt, wir sehen darin die Verzerrung und Erniedrigung eines Menschlichen, die doch nicht giebt, was sie geben will. „Es ist angenehm, Vieh auf der Weide grasen zu sehen, aber nicht den Nebukadnezar, sobald er als eines herumgeht,“ sagt Jean Paul. Wir sehen hier deutlich, wie falsch das Prinzip der Naturnachahmung ist, und ebenso das der Kunsttäuschung. Wir verlangen Wahrheit auch von der Kunst. Sie soll Eigenes, Selbständiges bieten, nicht der Natur mühselig nachhinken und daher sich von Gebieten fernhalten, wo sie von vornherein ohnmächtig ist. Aber nicht, wie Kant meint, eine absolute Inferiorität der Kunst gegenüber der Natur geht aus solchen Erfahrungen hervor, denn die Kunst ist andererseits wieder weit über die Natur erhaben.

Durch die lebendige Frische der Gegenstände gewinnt der Naturgenuß außerordentlich. Wir haben hier eine starke Unterstützung des Auges durch die übrigen Sinne, besonders den Geruch. Der Duft der frisch gepflügten Erde, die reine Luft, der balsamische Wohlgeruch der Pflanzen hebt die Seele empor, giebt himmlisches Behagen, weht uns an wie ein belebender Hauch von oben, während der unangenehme Farbengeruch der Kunstgalerien, die drückende Atmosphäre der Theater- und Konzertsäle die ästhetische Aufnahmsfähigkeit um ebensoviel mindert.

Nicht einmal in der idealen Schönheit ist der Kunst ohne weiteres der Vorrang zu geben. Die ideale Menschengestalt, findet sie sich höher, schöner in der Kunst oder in der Wirklichkeit? Die Schönheit des Demetrius Polyorketes konnte, wie es heißt, von keinem Maler und Bildhauer seiner Zeit erreicht werden. Die berühmtesten Bilder sind Nachahmungen der Wirklichkeit. Apelles malte seine Aphrodite Tritogeneia nach der Phryne, als sie entkleidet ins Meer stieg. Thorwaldsen malte einen Hirtenknaben aus der Campagna als Ganymed, es ist ein bewunderungswürdiges Bild. Der Ausdruck, der

sich im lebendigen Auge spiegelt, kann von der Kunst mit ihren starren Mitteln nicht erreicht werden, am besten noch von der Malerei, am wenigsten von der Skulptur. (Emerson spricht geringschätzig von den steinernen Puppen, „Flitterwerk“ wie beim Theater, ein großer Mann sei in jeder Stellung und Handlung eine neue Statue, die lieblichste Musik liege nicht im Oratorium, sondern in der Menschenstimme, wenn sie von dem inneren Leben in Tönen der Zärtlichkeit, der Wahrheit, des Mutes spreche. Kunstwerke sollten, meint er, nicht vom Leben getrennt, sondern extemporisierte Leistungen sein, auch das Leben könne wie ein Gedicht oder eine Romanze lyrisch oder episch sein.) Daher muß die Kunst, wo sie am geistigsten wird, im Drama, den lebendigen Menschen in ihren Dienst nehmen. Nie kann überhaupt der Künstler die Anregung durch die Natur entbehren, ohne gründliches Naturstudium ist das reichste Genie unfruchtbar, und kann nichts schaffen, so wenig eine Jungfrau gebären kann. Und durch sie entwickelt sich auch ein Genie in seiner Eigenart. Sie ist Fundgrube und Hebamme zugleich. Was Sokrates von sich ironisch sagte, er selbst wisse nichts, aber er habe die Gabe, in anderen Erkenntnis zu wecken, gilt buchstäblich von Mutter Natur. Sie ist bewußtlos und doch Mutter aller Künste. Die Natur ist die „lusterfüllte Mutter, die den Gefühlserguß des Geliebten hervorruft, die Kunst aber die Frucht dieser Verbindung“.

Und so wird uns begreiflich, wenn der Dichter, der die Natur in ihrer Hoheit wohl am lebendigsten gefühlt, ihr einen herrlichen Panegyrikus singt: Goethe

„Wir leben mitten in ihr und sind ihr fremd. Sie spricht unaufhörlich mit uns und verrät uns ein Geheimnis nicht. Wir wirken beständig auf sie und haben doch keine Gewalt über sie. Sie scheint alles auf Individualität angelegt zu haben und macht sich nichts aus Individuen. Jedes ihrer Werke hat ein eigenes Wesen, jede ihrer Erscheinungen einen isolierten Begriff und doch macht alles eins aus. Es ist ein einiges Leben, Werden und Bewegen in ihr und doch rückt sie nicht weiter, für das Bleiben hat sie keinen Begriff und ihren Fluch hat sie ans Stillestehn gefesselt. Wer sie nicht allenthalben sieht, sieht sie nirgends recht. Sie freut sich an der Illusion. Wer diese in sich und anderen zerstört, den straft sie als der strengste Tyrann; wer ihr zutraulich folgt, den drückt sie wie ein Kind an ihr Herz. Ihre Kinder sind ohne Zahl. Keinem ist sie überall karg, aber sie hat Lieblinge, an die sie viel verschwendet und denen sie viel aufopfert. Ihr Schauspiel ist immer neu, weil sie immer neue Zuschauer schafft. Leben ist ihre schönste Erfindung und der Tod ihr Kunstgriff, immer Leben zu haben. Man gehorcht ihren Gesetzen,

auch wenn man ihnen widerstrebt, man wirkt mit ihr, auch wenn man gegen sie wirken will. Sie hat keine Sprache noch Rede, aber sie schafft Zungen und Herzen, durch die sie fühlt und spricht. Ihre Krone ist die Liebe, durch sie kommt man ihr nahe. Sie ist ganz und doch immer unvollendet. So wie sie es treibt, kann sie es immer treiben. Jedem erscheint sie in einer eigenen Gestalt, sie verbirgt sich in tausend Namen und ist immer dieselbe."

„Wer mit der Mutter Natur sich hält,
Findet im Stengelglas wohl eine Welt."

„Natur in ihrer wilden Schönheit stärkt die Seele auch dem Leidensvollsten," sagt Platen und ebenso Schelling: „Es liegt eine unverwüstliche Heilkraft in der Natur. Sie allein ist das wahre Gegengift der Abstraktion. Und gegen Fichtes den Geist verabsolutierende und die Natur als bloßen Schatten behandelnde Spekulation sagt er: „Was kann solche Philosophie hervorbringen? Nichts als ein das Leben untergrabendes und aushöhlendes Moralisieren, ein rohes Anpreisen der Sittlichkeit als des einzig Reellen in Leben und Wissenschaft; ein rohes, denn wo sollte der Maß und Bildung finden, der nur in der Willkür sich gefällt, dem die Milde, das Schaffen von innen, der stille Gang und die ewige Ordnung der Natur ein Greuel ist?"

Auch im denkenden Geist haben die Offenbarungen der Natur, die ungekünstelten naiven Äußerungen, die natürliche Grazie der Bewegungen und des Mienenspiels einen Reiz, der dem reflektierten Handeln fehlt.

Aber andererseits hat auch die Kunst Vorzüge vor der Natur. So groß die Natur in ihren Schöpfungen ist, sie kann auch nicht das elementarste Gebilde schaffender Menschenhand nachahmen; so ohnmächtig der Mensch ihren Gebilden gegenüber ist, ebenso schwach ist sie gegenüber den menschlichen. Daher wir sofort die Spuren ordnender Menschenhand in der Wildnis wahrnehmen: „Diese Steine hast du nicht gefügt, reich hinstreuende Natur, ich kenne dich, bildender Geist, hast dein Siegel in den Stein geprägt." Die Natur ist „Genie und Gans", sie bildet Großes, aber blind, bewußtlos; die Vernunft, nach der sie handelt, ist nicht ihre eigene. Die Natur ist, wie Schelling sagt, die Odyssee des Geistes, der Geist in seinem Zauberschlafe. Die Natur kann ihre eigene Schönheit nicht fühlen, die Naturschönheit ist nur für den bewußten Geist. Die Natur ist nicht Leben schauend, sondern Leben gebend. Daher steht der selbstbewußte Geist als denkender hoch über ihr, er erkennt die Blindheit der Natur in ihrer Genialität. „Der Mensch allein vermag das Unmögliche, er unterscheidet, wählt und richtet, er kann dem Augenblick Dauer verleihen."

So sehr daher Goethe die Größe der Natur betont, er hat doch auch ausgesprochen, daß das eigentliche Studium der Menschheit der Mensch sei, und daß der Lehrer, der das Gefühl an einer einzigen guten That, an einem einzigen guten Gedicht erwecken kann, mehr leiste als einer, der ganze Reihen untergeordneter Naturbildungen überliefert; „denn das ganze Resultat davon ist, was wir ohnedies wissen können, daß das Menschengebild am vorzüglichsten und einzigsten das Gleichnis der Gottheit an sich trägt.“ Das Geheimnis der Natur ist unausgesprochen, immer wieder kommt ein Ödipus, aber sie bleibt stumm. Aus dem tiefsten Innern der uralten Waldungen, sagt Turgenieff, aus dem ewigen Schoß der Wasser ertönt die gleiche Stimme der Natur, welche zum Menschen spricht: Ich habe mit dir nichts zu schaffen, ich herrsche, du aber sorge um dein Leben! Wir können nicht mit der Natur Worte wechseln, wie mit Menschen. „Die seltsame Kälte,“ sagt Mundt, „die uns an dem schönen Naturwerk, vor den Farbenwundern der Blume, vor den erhabensten wie gemütlichsten Eindrücken der Landschaft, vor dem hohen Meer selbst immer sehr bald durchschauert — dies ist die eigentümliche Fremdheit und Wildheit, durch welche sich uns das glänzendste Naturbild immer so leicht zum Nachtgespenst der Phantasie verkehrt und in düstere, verworrene Träume abführt. Dagegen ist es die eigentümliche menschliche Wärme des Kunstwerks, die uns sogleich auf dem wohnlichen und behaglichen Grund des Daseins aufnimmt und empfinden läßt, wo unsere wahre Heimat ist, nämlich auf der reinen Höhe des in Natur und Geist einsgewordenen Lebens.“ Daher ist sie, vom höchsten Standpunkt aus betrachtet, doch nur Surrogat. „Wenn der König im Palast ist,“ sagt Emerson, „sieht sich kein Mensch die Wände an; nur wenn er nicht da ist und das Haus von Dienern und Gaffern voll, wenden wir uns von diesen Leuten und erheben uns an der Malerei und Architektur. Der Mensch ist gefallen, die Natur steht aufrecht da und dient als Thermometer, der genau um das Dasein und Nichtdasein der göttlichen Gesinnung im Menschen weiß.“ Wie einsam wäre die Welt, wenn sie nur Berge, Bäume, Flüsse enthielte, erst daß sie Herzen enthält, an denen der Geist Gehilfen seiner Freude findet, die ihm gleich sind, das macht dieses Erdenrund zu einem bewohnten Garten. Auch im Naturenthusiasmus entzücken uns ja nicht die grünen Stauden und Gewächse, sondern die Ahnungen, die aus ihnen gleichsam heraufsteigen und uns begrüßen; die poetische Stimmung ist's, die uns Bäume und Berge wie belebte und befreundete Wesen erscheinen läßt. Würde, sagt Home, kommt keinem Palast, sondern einzig empfindsamen Wesen zu. Stolz ruft daher Fichte aus: „Ich hebe

mein Haupt kühn empor zu dem drohenden Felsengebirg und zu dem tosenden Wassersturz und zu den krachenden, in einem Feuermeer schwimmenden Wolken und sage: ich bin ewig und trotze eurer Macht! Brich herab auf mich, und du Erde und du Himmel, vermischt euch in wildem Tumult und ihr Elemente alle, schäumt und tobt und zermalmt in wildem Kampf das letzte Sonnenstäubchen des Körpers — mein Wille allein mit seinem festen Plan soll kühn und kalt über den Trümmern des Weltalls schweben, denn ich habe meine Bestimmung begriffen und die ist dauernder als ihr, sie ist ewig und ich bin ewig wie sie." Das Höchste des Alls liegt in der bewußten Produktion, und schon formell ist die Geistesschöpfung höher zu achten, denn sie ist Selbstthat, bewußte Leistung, nicht blinder Naturprozeß.

„Schön ist, Mutter Natur, deiner Erfindung Pracht
Auf den Fluren verstreut; schöner ein froh Gesicht,
Das den großen Gedanken
Deiner Schöpfung noch einmal denkt."

Aber auch materiell hat die Kunstproduktion bedeutende Vorzüge:

Schon die Seltenheit und Lückenhaftigkeit der Naturschönheit stempelt dieselbe als etwas Nebensächliches und Untergeordnetes im großen Haushalt der Natur. Zwar ist es falsch, wie Darwin das Schöne in der Natur rein aus dem Prinzip der Nützlichkeit und Zweckmäßigkeit abzuleiten, als ob die prangende Blüte nur zum Zweck der Befruchtung durch angelockte Insekten geschaffen wäre oder das herrliche Gefieder und der Gesang der Vögel einzig zu einer Preiskonkurrenz für die Weibchen diente, dazu bedürfte es nicht des Aufwandes von Pracht, der feinen Zeichnung und zarten Schattierung in der Blume, der Pfauenfeder und dem Schmetterlingsflügel, die erst mikroskopisch in vollem Glanz hervortreten und für die Wahrnehmung, geschweige für den rohen Instinkt der Tiere gänzlich unfühlbar sind. Von einer ästhetischen Würdigung des Wahrgenommenen findet sich keine Spur bei den Tieren, einzig für die stofflich-sinnliche Wirkung, für die grellen Farben, den Lockruf des Liebesinstinkts zeigt sich eine Empfindung, die feineren Töne, die leiseren Schönheitsmotive verhallen und erglänzen unbeachtet und finden erst im Menschen ihre Wertung. Also die Schönheit ist selbständiger Zweck in der Natur, aber Nebenzweck. Für die Natur vor allem gilt der Grundsatz: primum vivere, deinde philosophari. Zwar hat die Natur auch in einfachen Bildungen etwas Edles, Charakterhaftes, aber die Naturschönheit in ihren höheren Formen ist selten. Die Steine, das Gras, das freilich nützliche aber unedle Eisen liegen obenauf und überall zerstreut, aber was kostbar ist, das versteckt die Natur tief und geizig

in den vielen Falten ihres weiten Mantels, das Gold, den Edelstein in den Schacht der Berge, die Koralle, die Perle in die Abgründe des Meeres. Nur als Dreingabe und neckisches Spiel, nur hier und da neben viel Gleichgültigem und positiv Häßlichem findet sich sparsam das Herrliche; dabei verschwendet die haushälterische Natur nicht gern Schönheit und Brauchbarkeit an dasselbe Objekt: die nutzlosen Blumen sind in Reize gekleidet, nicht die Nährpflanzen, diese tragen das einförmige, schmucklose Grün, und gerade die Giftflanzen sind am farbigsten. Wäre das Schöne häufiger, so würde es nicht die Sehnsucht so sehr erregen und so hoch geschätzt werden. „Das Schöne rührt uns, weil es selten ist; wir trauern über sein Alleinstehen“ (Ulrici). Auch wo es sich in der Natur findet, ist es selten rein ausgebildet und vollkommen entwickelt. Die Natur ist asymmetrisch, sie gleicht „abgebrochenen Orakelsprüchen aus dem Mund der Gottheit“. Selten ist ein Krystall ganz und klar, der Vogel bricht im schönsten Triller ab, von einem materiellen Interesse angezogen. Dasselbe bemerken wir in der Geschichte, in der Entwickelung des Individuums, im Naturleben der Völker: Interessante Schicksale eines Volkes, eines Individuums zeigen sich, unterbrochen von langen bedeutungslosen Zwischenräumen, nur in kurzen Perioden; plötzlich bricht ein Silberblick der Geschichte hervor und drängt das Schicksal eines Volkes, eines Einzelnen zu einem Drama von wenig Tagen, ja Stunden zusammen, in denen mit der Gegenwart die ganze Vergangenheit zumal sichtbar wird. Daher auch das Rätselhafte der Natur trotz ihrer Offenheit, sie ist eine Sphinx, „das Weltgebäude ist ein Labyrinth, wir bedürfen des Fadens der Ariadne“ (Baco). Sie trägt eine Geheimschrift.

Auch die Rücksichtslosigkeit der Natur gegen schöne Bildungen kommt ständig tragisch zum Ausdruck: ein einziger Reif zerstört die Blütenpracht des Frühlings und vernichtet die Hoffnung des Jahres; ein Erdbeben, ein Vulkan verwüstet Länder; die höchstentwickelte Kultur weicht dem Schwert barbarischer Vandalen, die Schönheit edler Körperbildung, das Genie des Weisen vernichtet erbarmungslos die physische Kraft des Tieres, die Macht der Naturgesetze, da, wo sie ihrem unerbittlichen Walten entgegentreten; daher man nicht mit Unrecht vom „öden, grausamen Antlitz der Natur“ gesprochen. Diese Erbarmungslosigkeit des Naturgeschehens ist's, welche die Alten in dem Tod des schönen Jünglings Adonis versinnbildeten, und auch Goethe hat den tödlichen Zauber der phantastischen Naturgestalten im Erlkönig, im Fischer, im Faust, der vor dem Erdgeist zu Boden stürzt, Ausdruck gegeben. Der Marlowesche Faust sprich gar den Fluch aus über die unheimliche „Mutter Natur“:

„Du liebende Mutter? nein, Mörderin!
O Natur, du grausige Medea, warum vergiftest du deiner Kinder liebste mit der
Milch deiner Brüste?"

Während nun die Natur „des Fadens ewige Länge gleichgültig drehend auf die Spindel zwingt" und hier, aller Wesen unharmonische Länge verdrießlich durcheinanderklingt, hat die Kunst die Bestimmung und Fähigkeit, das Schöne nicht nur zum Hauptzweck, sondern zum alleinigen Zweck zu machen und so ungestört durch fremde Interessen mit voller Kraft dem Ideal zu leben. „Der Künstler muß malen, wie die plastische Natur, wenn es eine giebt, sich das Objekt dachte: ohne den Abfall, den der widerstrebende Stoff unvermeidlich macht, ohne das Verderb, mit dem die Zeit dagegen ankämpft." In diesem Rat des Prinzen sind zwei Mängel des Naturgestaltens klar ausgedrückt:

1. Der schwerfällige Stoff. Zwar von der alten Lehre, daß der Stoff als solcher der Idee feindlich sei, sind wir längst abgekommen; die Idee hat vielmehr gar keine andere Möglichkeit, sich zu verwirklichen, als im Stoff und durch den Stoff; aber im Naturschönen soll der Stoff gleichsam zwei Herren dienen, er soll reale und ästhetische Zwecke zugleich verfolgen, und da muß in der Regel eines darunter leiden. Auch kann die Natur nicht wie der Künstler den Stoff sorgsam auswählen und weit her holen, sie muß ihn nehmen, wie er jeweilig zur Verfügung steht, und da reicht er oft nicht aus oder ist mangelhafter Qualität; daher die Abnormitäten in den Bildungen, die Verkümmerungen, Buckel, Auswüchse, trübe Flecken, Warzen, Scharten. Auch äußeren Störungen gegenüber ist sie machtlos; so verunstaltet das Ungeziefer den herrlichen Wuchs der Rose, Früchte werden angefressen von Wespen, Kohl von Raupen. Und selbst wo ihre Bildungen einmal tadellos und ideal ausfallen, unterliegen sie jedenfalls dem

2. Verderb der Zeit. Im Kunstwerk sind die Lebens- und Naturprozesse stillstehend gedacht, jede Naturerscheinung aber ist nur als Übergang zu anderen denkbar. Hier ist kein Abreißen. Was nicht fortschreitet, schreitet zurück. Was sich nicht von innen heraus ergänzt, wächst, grünt und blüht, das verfault. Vergebens, in der Natur die fliehende Schönheit festzuhalten, vergebens, dem Augenblick der Blüte, der Jugend zuzurufen: Verweile doch, du bist so schön; unerbittlich nagt bereits im Innern der Zahn der rastlos zerstörenden Zeit, und das schönste Gebilde muß fallen, um einem neuen Platz zu machen. Oft wie beim Sonnenaufgang, beim Schimmer der goldgeränderten Wolke ist nur ein Augenblick der vollen Schönheit.

Gegen diese Mängel ist das Kunstwerk relativ gefeit. Da der Künstler nur einen Zweck, den der Schönheit vor sich hat, kann

er diesen ungeteilt mit vollem Bewußtsein erfassen und verfolgen. Er hat es einzig mit der Form zu thun, das Innere, Unsichtbare geht ihn nichts an, sein Inkarnat ist nicht Nebenwirkung des Blutes, das im Innern des Körpers die Prozesse der Ernährung und des Wachstumes zu fördern hat, sondern nur Farbe und nur auf den sinnlichen Eindruck berechnet. Durch den Charakter der reinen Formschöpfung hält das Kunstwerk reale Interessen fern, die im Naturschönen, z. B. der lebendigen Menschengestalt nie ganz fernzuhalten sind, und fesselt in rein ästhetischer Stimmung. Was den Stoff betrifft, so kann sich ihn der Künstler beliebig auswählen, die besten Farben, karrarischen Marmor, Elfenbein, Gold nehmen, er kann Bäume ohne Raupen, tadellose Blumen malen: Beeinträchtigungen durch Naturgewalten liegen hier fern, er ist als Dramatiker und Epiker nicht an die Fakticität der Geschichte streng gebunden, kann für seine Zwecke Konzentrationen, Umstellungen, Ergänzungen vornehmen, ist überhaupt im Interesse eines Stils souveräner Herrscher über den Stoff, den er durch die Form zu überwinden hat. Auch gegen den Zahn der Zeit ist das Kunstwerk relativ gesichert. Zwar gehen auch Kunstwerke dem langsamen aber sicheren Ruin entgegen, am ersten Bauwerke durch Verwitterung in freier Luft oder Verfall, Malereien durch Verdunkeln und Erlöschen der Farben; poetische und musikalische Werke halten sich zwar durch Aufzeichnung länger, aber neben möglichem Verlust der Dokumente und Noten, auf denen sie verzeichnet sind, ist hier das Schwinden der richtigen Auffassung, des Stilverständnisses, überhaupt des Geschmacks dafür zu befürchten; namentlich bei musikalischen Werken ist die richtige Vortragsweise oft sehr bald verloren gegangen — wir haben das selbst in wenigen Jahren bei neueren Meistern erlebt — und im Drama die Wirkung wiederum wesentlich an geniale Darstellung gebunden, die der schauspielerischen Individualität anheim gegeben und nicht traditionell überpflanzt werden kann. Doch bleibt in Bezug auf Haltbarkeit immerhin ein starkes Übergewicht zu Gunsten der Kunstschönheit. Die Kunst verleiht Ewigkeit, das Kunstwerk lebt nicht, stirbt daher auch nicht, es ist herausgehoben aus dem Fluß der Zeit und läßt uns ganz besonders das Wort fühlen: „Der Mensch kann dem Augenblick Dauer verleihen.“

Vor allem aber steht die Kunst obenan durch die ideale Gestaltung, auf der ihr die Natur nicht folgen kann. Zwar hat die Natur, wie wir gesehen haben, ihre eigenen Gebiete, auf denen sie unerreichbar ist, und man kann zweifeln, ob eine schöne Landschaft mit dem Glanz des natürlichen Lichts übergossen, oder ein geisterfülltes Menschenantlitz durch die Kunst gleichwertig reproduziert werden kann;

man kann aber auch bezweifeln, ob eine Gestalt wie die der Sixtina wirklich auf Erden gelebt, ob nicht dem Künstlergeist im Moment der Conception Inspirationen zu teil werden, die über das hinausgehen, was er selbst erlebt, ja was überhaupt in Wirklichkeit möglich ist; denn die höchste Kraft auf Erden ist der Genius, sollte er nicht mehr leisten, als die blinde bewußtlose Naturkraft?

Aber auch das beiseite gelassen, sicher ist, daß ein Gedicht, eine Ilias, ein befreites Jerusalem, ein Faust dem Künstlergeist allein angehört, und zwei Künste, Architektur und Musik, zu denen man die Tanzkunst noch rechnen kann, haben in der Natur nicht einmal ein Analogon.

So kommen wir zu dem Schluß, daß Kunst und Natur nur relativ einander überlegen, daß jedes der beiden Bereiche etwas Unnachahmliches und Eigenes hat, daß auch der größte Genius die Brust der großen Mutter Natur braucht, um sich an ihr zu verjüngen, zu erfrischen Inspiration zu holen. Wir können die Natur und zwar die rohe Natur nicht entbehren. Die Kunstgärtnerei hat etwas Schönes, aber es muß auch Wälder und Heiden geben. Der Gedanke, jeden Fleck Erde von Menschenhand umgewühlt, den ganzen Erdball mit dem Zaubernetz der Eisenschienen umspannt zu sehen, hat für den natürlichen Menschen etwas Grausiges. Es dünkt uns, als wäre dann die Menschheit zum jüngsten Tag reif. Ebenso ist es mit der geistigen Kultur. Man kann nicht alle Menschen zu Studenten und Schulmeistern machen, es muß auch Ungebildete geben, sonst sind auch die Gebildeten nicht möglich, so gut als das bebaute Land des Hinterhalts der unbebauten Wälder, Heiden, Berge bedarf. Wo es keine Wochentage mehr giebt, da verliert auch der Sonntag seinen Sinn, wo kein Unten, da ist auch kein Oben, und wo es keinen urwüchsigen Fleck in Boden und Seele mehr giebt, da ist auch der Geist am Ende: der Genius kann so wenig wie die Stadt sich aus sich selbst erzeugen, beide bedürfen des Naturhinterlandes, der Marschen, der Bauern, des noch frischen Materials. Das hat man mitunter vergessen und heutzutage ist es besonders nötig, daran zu erinnern.

Geschichte des Naturgefühls.

Den Alten das Naturgefühl absprechen, wie es gewagt wurde, geht offenbar nicht an; man braucht nur an Homers herrliche Gleichnisse und Epitheta zu denken, um zu erkennen, wie falsch Dubois

Reymonds Behauptung ist, die Alten hätten nicht naturwissenschaftlich zu beobachten gewußt. Homers Epitheta geben gerade das Charakteristische, Hervorstechende, den innersten Kern eines Gegenstandes, die Quintessenz des Eindrucks wieder und zeugen von der feinsinnigsten Beobachtung. Wenn er von der Nahrung spendenden Erde (*ζείδωρος ἄρουρα*), die Menschen erfreuenden Sonne (*ἥλιος τερψίμβροτος*) spricht (Äschylus sagt: *παμμῆτορ γῆ* Allmutter Erde und *ἱπανόπτης κύκλος ἡλίου* das allschauende Auge der Sonne), oder von dem wohlgebordeten, gleichschwebenden, ringsberuderten, schwarz- oder rotgeschnäbelten Schiff (*ναυς εὔσελμος, ἴση, ἀμφιελίσσα, κυανοπρώρειος, μιλτυπάρηος*), vom weinfarbigen, luftfarbigen, fischreichen Meer (*οἴνοψ, ἠεροειδής*), der *ἀκοίμητον ῥεῦμα* nie rastenden Flut (bei Äschylus *ἰχθυόεις*), von den stimmbegabten Menschen (*αὐδήεντες*), der dröhnenden Halle (*αἴθουσα ἐρίδουπος*), wenn er die schmale Zunge des Wolfs, die breite Stirn des Ochsen, das Blinken das Quells hervorhebt, wenn er in seinen Gleichnissen und Metaphern aufs Feinste die Vergleichungspunkte geistiger und menschlicher Thätigkeit mit Naturvorgängen findet, so ist das ein Beweis, daß ein feiner Natursinn den größten Plastiker der Dichter geleitet, eine Gabe, die auch den übrigen Heroen des klassischen Altertums in hervorragender Weise eigen war. Freilich eins finden wir nicht: jenes sentimentale Schwärmen, jenes Versenken in Natureindrücke rein um der Natur willen. Die Natur ist den Alten entweder nur Staffage für den Menschen oder Wohnort und Orakel höherer Geister. „Das Naturgefühl der Alten wurde in Mythologie erstickt“ (Biese). Zu allem, was sie in der Natur sahen und was ihnen bemerkenswert dünkte, dichteten sie eine Sage. Im Gesang der Nachtigall hörten sie die rührende Klage Proknes um den getöteten Itys, das geheimnisvolle Feuer des Ätna ist ihnen der Atem des kühnen Titanen Typhon, der den Himmel stürmen wollte, selbst die Milchstraße entstand ihnen durch die aus der Brust der Hera vergossene Milch beim Wegschleudern des saugenden Herakles. Das ist natürlich kein lebhaftes Naturgefühl, sondern Gegenteil desselben. Weil die leblose Natur ihnen nicht genügte, belebten sie dieselbe durch Götter. Die sentimentale Naturauffassung in modernem Sinn ist ihnen fremd.

Selbst in den Idyllen Theokrits ist nicht das Glück der Landbewohner vor den Stätten der Kultur gepriesen, ein Thema, in dem sich die neueren Idyllendichter nicht satt genug thun können, sondern es sind einfache ländliche Beschäftigungen und Empfindungen, Wettgesänge der Hirten, Erntefest, Liebeswerben, Liebeskummer u. s. w. in naiver Weise erzählt. Wenn wie im 16. Gesang die Chariten in schwerer Kriegszeit angefleht werden, den Frieden zu bringen, daß

„über die Waffe die Spinne strecke das zarte Geweb, selbst schwände der Name des Krieges“, daß „wieder ungezählte tausende doch der Schafe, von grasiger Weide gemästet blökend die Felder durchzögen und herdenweise die Rinder kehrend zum Stall antrieben den abendlich schreitenden Wanderer“, wird doch in gleicher Weise das Herrliche des Stadtlebens gefeiert, das „zu Schutt der Beleidiger Hände zertrümmert“. Erst bei Virgil und Ovid wagt sich ein etwas sentimentalerer Ton hervor, z. B. in Georg. I. die schmerzliche Erinnerung an das Saturnische Zeitalter (dessen Wiederkehr übrigens erwartet wird, Eclog. IV, 1), wobei sogar der Rousseausche Gedanke der Verpönung eines Privatbesitzes auftaucht (ne signare quidem aut partiri limite campum fas erat v. 126), oder in dem Hymnus auf das Landleben „O fortunati“ (Georg. II. 458—542); ähnliche Motive finden sich auch bei Horaz.

Aber das ist bereits die Ausgangs- und Verfallzeit der Antike. Den Alten in ihrer Kraftzeit und den Griechen speziell gilt die Natur wenig, die Kultur, die Sitte, die Kunst, der Staat alles, dies gilt selbst von der geistigen Natur, ihr Blick ruhte nicht mit Ehrfurcht auf dem Kind, das noch eine Unendlichkeit ahnungsvoll verspricht, der Knabe kam vielmehr in ihren Gesichtskreis erst dann, wenn er zur öffentlichen Gemeinschaft in Beziehung trat; für das Liebliche des schlummernden Geistes fehlte ihnen der Sinn, das Naive faßten sie nur als amusisch, ungebildet, roh.

Den Orientalen wohnt lebhafter Natursinn inne. Wunderbar ist die Freude der Wüstenbewohner an Blumen, Bäumen, Gebüschen; Tiefsinn für das Charakteristische der Pflanzenform beweist die Erfindung der Blumensprache und selbst der Barbar Xerxes hatte so große Naturliebe, daß er beim Zug gegen Griechenland einen schönen Ahornbaum mit einem goldenen Halsschmuck bekränzte und den Unsterblichen zur Aufsicht weihte.

Im Mittelalter trübte die alles beherrschende religiöse Stimmung die unbefangene Hingabe an die Naturereignisse. Wie in der Antike die mythologische, so hemmt jetzt die allegorische und legendare Auffassung der Natur den freien Blick. Weder im Mittelalter noch in der Antike giebt es reine Landschaftsbilder. Die Natur wurde ein Zeichen der übernatürlichen Welt, das große Bilderbuch zur Heilswahrheit der göttlichen Offenbarung. Die Natur als eine Welt für sich ohne göttliche Beziehung zu betrachten, würde dem frommen Sinn der Vorfahren sogar als Heidentum und Teufelsdienst erschienen sein, wie man die Naturforscher und Experimentateure thatsächlich als Schwarzkünstler verschrie. Gott hat die Natur, sagt Suso, dem Menschen nicht als Spiegel hingestellt, damit dieser nur sein Bild selbstgefällig wieder-

finde, sondern damit er in ihr und durch sie Gott in sich bewahre und in Liebe sich zu ihm neige. „In aller Kreatur," sagt Eckhart, „findet man ein Jagen nach Gott, doch jagen sie in verschiedener Weise nach Maß und Vermögen. Das Feuer zieht aufwärts, die Erde niederwärts und jede Kreatur sucht ihre Stätte, so wie sie ihr Gott zugewiesen hat. Gott gleich zu werden ist ihre gemeinsame Sehnsucht, darum läuft der Himmel, darum begehrt Mensch und Vieh. Es ist keine Kreatur so verworfen, daß sie etwas lieben könnte, was böse ist. Gott ist die Liebe und so liebenswürdig ist er, daß alles, was zu lieben vermag, ihn lieben muß, es sei in Liebe oder Leid. Der Himmel liefe nimmer, suchte er nicht Gott; nie dürstete den Menschen; gäbe man ihm zu trinken, er begehrte es nicht, wäre nicht etwas Göttliches darin." Indem das Netz des Glaubens die ganze Natur umspannte, so wurde jedes Naturwesen in eine freundliche oder feindliche Beziehung zum Menschen und zu Gott gebracht. In allen Dingen, Tieren, Pflanzen, Elementen sah man eine Tugend oder ein Laster versinnbildet. Das Lamm, das Einhorn, der Fisch, der Weinstock wurden Sinnbilder Christi, der Pelikan das stehende Symbol des Opfertodes. Der Hirsch bedeutete nach Psalm 41 die heilsbegierige Seele, die Schlange, der Affe den Teufel. Das Lamm, die Taube symbolisierte zugleich die Reinheit und Unschuld der Seele, der Hahn die Wachsamkeit, das Schwein Schwelgerei und Unzucht, die Olive die Gottesliebe, die Myrrhe die Askese. Die ganze Natur wurde ein Lehrgedicht christlicher Ideen. In vielen rührenden Legenden wurden diese Gedanken noch weiter und tiefer ausgemalt und die Natur auch als wirksame Stätte holder wie unheimlicher Kräfte lebendig gedacht, ganz ähnlich wie auch der altgermanische Aberglaube die Natur mit Asen, Kobolden, Nixen bevölkert und mit Segen wie Fluch ausgestattet hatte. Dies hatte selbst Einwirkung auf die malerische Darstellung. Wir finden auf mittelalterlichen Bildern abenteuerliche Berg- und Felsformen, unmögliche Pflanzengebilde und Tiere, die Natur wird ganz frei symbolisch verarbeitet.

Diese Anschauung war dem Aufkommen einer wissenschaftlichen Naturlehre sehr schädlich, wie denn die sonderbarsten und irrtümlichsten Ansichten über ganz einfache Naturvorgänge sich Jahrtausende erhielten, aber sie war für die Poesie höchst fruchtbar, die ganze Welt erscheint in einer sehr lieblichen Beleuchtung, gewissermaßen geadelt. Wie anmutig ist's, wenn Heinrich Suso in der frischen Frühlingsnatur zu beten anhebt: „O minniglicher Gott, werde ich gleich deines Lobes nicht würdig, so begehrt doch meine Seele, daß der Himmel dich lobe, so er in seiner wonniglichen Schönheit mit der

Sonne Glast und der lichten Sterne unzähligen Menge in seiner hohen Klarheit widerleuchtet, und die schöne, lustige Heide, so in mannigfaltiger geblümter Zierde nach ihrem natürlichen Adel in lustiglicher Schönheit erglänzt und all die süßen Gedanken und inbrünstigen Begierden, die ein rein minnendes Herz nach dir gewann, so es in heiterer Sommerwonne deines einleuchtenden Geistes gewahr wurde. Wenn Suso einen Apfel aß, teilte er ihn in vier Teile, drei aß er im Namen der hl. Dreifaltigkeit, den vierten in der Minne, in der die himmlische Mutter ihrem Kind ein Äpfelein zu essen gab, diesen Teil aß er ungeschält, weil es die Kinder also unbeschnitten zu essen pflegen. Im Mai sah er ein Sinnbild des blühenden göttlichen Kindes und betete zu dieser Zeit: „Gegrüßt seist du himmlischer Mai der ewigen Weisheit, aus dem erwachsen ist die Frucht der ewigen Seligkeit! Zum ersten: Dir zur ewigen Zierde für alle roten Rosen biete ich eine herzliche Minne, zum zweiten für alle kleinen Violen ein demütiges Neigen, zum dritten für alle zarten Lilien ein lauteres Umfangen, zum vierten für alle schöngefärbten und glänzenden Blumen, die je Heide, Anger, Wald, Aue, Baum oder Wiese in diesem schönen Mai hervorgebracht, beut dir mein Herz ein geistliches Küssen; zum fünften für aller Vögel wohlgemuten Gesang, den sie auf einer Minnereise feierlich sungen, ein grundloses Lob; zum sechsten für die Zierde, womit je ein Mai in der Zeit geschmückt war, erhebt dich mein Herz mit einem geistlichen Singen und bittet dich, daß du gesegneter Mai mir hilfst, daß ich dich in der kurzen Zeit also lobe, daß ich deine lebendige Frucht ewiglich möge genießen.“ Wie schön ist's, wenn er vom geblümten Myrrhenbüschlein des Leidens Christi spricht, wenn er beim Sang eines Vögleins ausruft: „Deine Sprache, o Vöglein, verstehe ich nicht, allein es scheint, daß wir einander in Liebe verstehen; denn während du gesungen, ist der Geliebte mir ganz klar vor der Seele gestanden.“ Eine Vertrautheit, einen intimen Verkehr mit den Naturwesen schließt dieser innige Gottessinn auf, der bis zur wunderbaren Beherrschung, zur Überwindung ihrer Wildheit und Schönheit gelangt und die Zeiten paradiesischer Eintracht zurückbringt. Franz von Assisi predigt den Fischen, die während der Rede unbeweglich mit hervorgestreckten Köpfen lauschen. Wenn er aber dem Volk predigt, dann gebietet er den Vögeln zuerst Schweigen: „Jetzt ist's Zeit, daß auch ich spreche, ihr Schwalben, liebe Schwesterchen, hört jetzt Gottes Wort mit an, schweigt und bleibt ruhig, bis ich gesprochen habe!“ Als ihm einst ein Hase gebracht wurde, der sich in einer Falle gefangen hatte, sprach er: „Komm her, Bruder Häschen, warum ließest du dich fangen?“ Und als sich das Tierchen zu ihm flüchtete, streichelte

er es liebkosend und gab ihm die Freiheit, aber das Häschen kam immer wieder zu ihm. Auch die Kinderunschuld kommt zu ihren hohen Ehren als der Tempel der Gottheit. Bei der Abfahrt zum Kreuzzug konnte er nicht alle seine Ordensbrüder mitnehmen und wollte doch keine Auswahl treffen, damit sie nicht meinten, daß er nicht alle mit gleicher Liebe umfange. Da rief er, um Gottes Willen zu erforschen, ein Kind herbei und hieß es mit dem Finger auf die zu deuten, die mitgehen sollten. . .

Überall in der Natur ahnte man die Stimme höherer Geister. Als Parzival dem Lied der Vögel lauschte und ihm „schwoll vom Sang die junge Brust", argwohnte Frau Herzeleid, es sei der verführerische Klang zum Welt- und Ritterleben und trug den Vögeln Haß, ließ sie mit Netzen fangen und würgen, bis der Knabe fragte: Was giebt man schuld den Vöglein? und ihnen Frieden erbat zur Stund'.

Auch bei Luther vernehmen wir noch diese religiöse Naturpoesie: Er rühmt die Blumen, die so schönfarbig, so lieblichen Ruchs sind, daß kein Maler und Apotheker sie also machen könnte. Wie die Distel ein Bild des Satans und einer roten Mütze gleich ist, die ihm die Kardinalshochmut vor Augen stellt, so trägt das Vergißmeinnicht im Schoß den goldenen Punkt als den nie welkenden Glauben. Der Holzwurm, der sich durch altes Holz mit seinem Rüsselchen bohrt, sinnbildet ihm Christus, der Tod und Teufel bezwingt. Er lobt die Biene und Ameise, tadelt den müßigen Schwelger, die Hummel und die faule Grille und hält die Raupen für Sendlinge des Teufels. „Das sind rechte Säue, die der Rosen- und Fegelstöcklein im Garten nicht achten."

Friedrich Spee ist der letzte, dem diese fromme naive Symbolik natürlich steht, obwohl hier schon etwas Süßlichkeit und allzu kindische Spielerei sich einmischt. Wie herrlich sind die Allegorien: „Du schnelle Post, o schöne Sonn', o gülden Roß und Wagen! O schönes Rad auf reinem Bronn, mit zartem Glanz beschlagen!" „Wer wirft aus beiden Händen voll Reif, Hagel rund gefroren? Wer spinne uns die Winterwoll', den Schnee, so rein geschoren? . . Zur Nacht er uns den Himmel blau mit Flämmchen schön bemalet, die glänzen wie der stolze Pfau, der von den Spiegeln strahlet." Das Zerfließen des geschmolzenen Schnees in „sanftes Weinen", wenn in der „Frühlingsmorgenstund' die Sonnenpfeile den weichen Schnee verwunden", ist ihm Sinnbild der reuigen Magdalena, die von der Liebe Schmerz verwundet „zerfloß in Thränen rund". Herrlich ist der Lobgesang auf die Bienen, „die gelben Kriegerlein", die das Beste des Feldes, „das Blumenblut" als Zoll erheben, ohne daß ein Blättlein zerbissen, ein

Haar gekränkt würde. „O wohl ein friedlich Rauben, ein süßer Blumenkrieg! In Honig, muß ich glauben, sich wandelt aller Sieg.“

Ganz anders die neuere Naturschwelgerei. Ihr Quell ist nicht naive Freude auf dem Boden der Religiösität, sondern schmerzliche Sehnsucht nach der im Kulturleben fremd gewordenen Natur, modernes Heimweh nach der ursprünglichen Einfalt und Naivität der Menschheit. Auch diese Stimmung nimmt die Natur nicht, wie sie ist — das thut nur der Naturforscher und Botaniker — aber an Stelle der religiösen Begeisterung tritt eine pantheistische Vergötterung der Natur, ein Sicheinsfühlen mit dem großen All, aus dem man das Echo der eigenen Seelenbewegungen heraushören will, das man wie einen Freund begrüßt, der uns Menschen, Gott und alle idealen Güter ersetzen kann. In dieser Stimmung singt Schiller:

Stünd' im All der Schöpfung ich alleine,
Seelen träumt' ich in die Felsgesteine
Und umarmend küßt' ich sie.

Meine Klagen stöhnt' ich in die Lüfte,
Freute mich, antworteten die Klüfte,
Thor genug! der süßen Sympathie.

Die ganze Hälfte des vorigen Jahrhunderts, die Nachfrucht des Rousseauschen Gedankenkreises, ist mit dieser Stimmung erfüllt. Der Werther, die Naturbilder im Faust sind vielleicht die edelsten Formen dieser schwärmerischen und hochpoetischen Beseelung des Naturlebens, die durch die Schellingsche und Hegelsche Philosophie neu belebt auch die ganze Romantik hindurch ihren seltsamen Zauber übte und die Schauer des Naturgeheimnisses in bisher nicht empfundenen Farben vor Augen und Seele brachte.

Auffallend sticht dagegen ab der Mangel jeden Natursinns bei Lessing, der die Landschaftsmalerei gar nicht als berechtigten Kunstzweig gelten lassen will, und bei der Stael, die beim Anblick des Genfer Sees ausruft: „O, um eine Gosse in der rue du Bac!“ und in Neapel erklärt: „Wenn ich nicht die Meinung der Menschen respektierte, würde ich die Fenster nicht aufmachen, um den Meerbusen von Neapel zum erstenmal zu sehen, während ich fünfhundert Meilen ginge, um mit einem genialen Mann, den ich noch nicht kenne, zu plaudern.“

Wir sind über diese Form des Naturgefühls hinaus, wir haben uns gewöhnt, im Licht der exakten Forschung das Naturleben etwas kälter anzuschauen; eine durchgreifende Weltanschauung, wie sie auch zum innigeren Naturgefühl gehört, ist nicht herrschend, ja man hat es als wissenschaftlich betrachtet, auf eine solche überhaupt vornehm zu verzichten; so begnügen wir uns denn, die Natur wenigstens als Medizin, als Kurstätte zum Ausrasten nach schwerer Bureauarbeit, als Sportobjekt und gymnastisches Turngebäude zu benützen. Jeden-

falls hat sich die Natur um Zuspruch gegen früher nicht zu beklagen; noch nie wurde so viel gereist wie jetzt und die Zeit ist längst vorbei, wo Onkel Bräsig sich über die Leute wunderte, die „vor gar nichts spazieren gehen“. Jeder freie Platz in der Stadt wird jetzt mit einem Boskett bepflanzt und mit Bäumen garniert und der Münchener Sportsmann benützt seinen freien Sonntag, um nachts 2 Uhr der Eisenbahn zuzupilgern, noch vormittags vom Wendelstein herunter zu schauen und abends wieder im Klub von dem „herrlichen Naturgenuß“ zu erzählen. Während früher ein Provinzler schon angesehen war, wenn er die Hauptstadt gesehen oder im Klub vom kaiserlichen Wien oder gar Paris zu erzählen wußte, kann man jetzt seinen intimsten Kollegen im Hinterries oder auf der Zugspitze begegnen und freudig mit Hyazint Hirsch entgegenrufen: „Haben Sie hier auch Vergnügungsgeschäfte?“ Die Zeit ist auch vorbei, wo man wie in Reisebüchern aus der Zopfzeit die Umgebung von Berlin, Leipzig, Mannheim als eine „feine und lustige Gegend“ empfand, hingegen die malerischen Partien des Schwarzwaldes als „gar betrübt“ und öde schilderte; jetzt ist die schaurigste und steilste Höhe der Alpen kaum lockend genug, um der Touristenleidenschaft zu genügen und der Blasiertheit des Großstädters neue Reize zu erschließen.

Daß dieses Herumhetzen, dieses Alpenklubrenommistentum, dieses Durchjagen ganzer Provinzen in einem Tag mit dem Stahlroß und Dampfwagen nicht der richtige Naturgenuß ist, liegt am Tage, aber beenden wird es sich doch erst, wenn die Zeit und ihr Geist ein anderer geworden. Zu unserem jetzigen nervenzerreibenden Getriebe, zur Zeit des patentierten Tannenbaumes gehört auch der Dampfbetrieb im Naturgenuß, das Erdumwandern nach voreingegangenen Wetten, die Luftballonreisen, das Meerarmdurchschwimmen und ähnliche Donquixotterieen. Dieser Naturhunger, der sich nur in der Masse genug zu thun glaubt und Gesundheit, Ruhe, Beruf einer öden Eitelkeit opfert, gar noch ein Erwerbe daraus macht und Preismedaillen und Goldmünzen aus dem Bergsteigen und Höhlenfinden zu schlagen weiß, ist nicht viel verschieden von der Anschauung, die in Tiecks „Reise nach dem guten Geschmack“ die nützlichen Hausgeräte haben: „O, wie glücklich ist die Kreatur zu preisen, die endlich zur Einsicht kommt, statt müßig nützlich zu sein! Wir freuen uns, daß wir nicht mehr draußen als elende grüne Bäume stehen und rauschen und uns schütteln, was keinem frommte. Hier sind wir zu nützlichem Zweck umgearbeitet und erzogen. Wir können uns noch dunkel unseres unkultivierten grünen Zustandes erinnern, aber die Tage unserer unnützen Jugend sind dahin, nun sind wir ein treffliches dürres Holz, das sich

nicht einmal geworfen hat; wer es nicht wüßte, würde uns gar nicht ansehen, daß wir einmal Bäume waren. Wie zweckmäßig ist doch die Einrichtung dieser schönen Welt!"

Die Natur sagt dem Menschen nur, was er selbst empfindet. Wer nichts mitbringt, dem kann sie nichts geben. Dem Pedanten wird der Wald keine anderen Gedanken entlocken, als jenem Professor in den Fliegenden Blättern, der, von den schönen Bäumen entzückt, ausrief: „Welch herrliche Katheder könnte man daraus machen!" Schon Schiller seufzte über die „entgötterte Natur". Aber nicht die Natur hat sich verändert, sondern der Mensch hat sie entgöttert und statt sie in seiner Geistesöde wenigstens zu meiden und nicht durch seine gemeine Gegenwart zu beleidigen, treibt er sich noch unaufhörlich in ihr herum und arbeitet „Vergnügungsgeschäfte" ab, gleichwie er in den Kirchen Gemälde und alte Kirchenmusik studiert. Zwischen dem blinden Naturgötzentum, das sich wie Narcissus in die Natur verliebt und den Stein für höher als den Menschen hält und jenem Naturräuber, der die Aussichtsberge im Dampfwagen hinauf rollt und sich mit künstlichem Alpenreigen zum Sonnenaufgang wecken läßt, sollte es doch ein Mittleres geben. Etwas von jener Kindlichkeit des Mittelalters dürften wir wieder herbeiwünschen; denn wer in der Natur Gott nicht erkennt, erkennt auch die Natur nicht richtig, und wer nicht selbst das Losungswort und Zauberwort mitbringt, welches das Lied ertönen läßt, das in den Dingen schlummert, der befragt und durchhallt vergebens die Klüfte, der wird den Schleier des verhüllten Naturbildes nicht lüften.

Das Schöne der unorganischen Natur.

1. Das Licht.

„Es werde Licht!" war das erste Wort der gestaltenden Gottheit. Mit dem Licht müssen wir auch unsere ästhetische Betrachtung der irdischen Natur anfangen; denn ohne Licht ist für das Auge und somit für die Kunst nichts vorhanden. Schon als Bedingung des Lebens und als Möglichkeit des sichtbaren Scheins ist das Licht im Naturschönen voranzustellen — nur das Chaos ist vor ihm zu denken — aber es ist auch an sich schön, mag es als Sonne, gestirnter Himmel, Mond, Komet, Sternschnuppe, glänzende Spiegelfläche, bewegte zuckende Flamme, Linie des elektrischen Blitzstrahls erscheinen.

Großartig insbesondere ist die Sonne, das Hauptlicht, der Quell alles organischen Lebens. Leicht erklärlich, daß die Phantasie der Naturvölker sie als Gott oder mindestens als Sitz und Symbol des

großen Geistes gefaßt hat; sagt doch selbst die Schrift: in sole posuit tabernaculum suum. Das Licht ist das ätherischeste, feinste, fast stofflose Ding, dem Geiste am nächsten; durch die wunderbare Schnelligkeit, mit der es von Welt zu Welt schwebt und die Schranken des Raumes überwindet, ist es Symbol der Allgegenwart Gottes, durch die Klarheit, die es über die Körper ausgießt, die Offenbarung des Verborgenen, und durch die Schnelligkeit, mit der es im Nu den halben Erdball erleuchtet, Sinnbild des Denkens, der Wahrheit, der Allwissenheit Gottes, durch die begleitende Wärme Zeichen der Liebe, durch die Feinheit und Unmöglichkeit, seine Lauterkeit zu beflecken, Symbol der Heiligkeit und Unschuld.

Ein feierliches und erhabenes Schauspiel ist besonders das herrliche Crescendo des Sonnenaufgangs, gleichsam eine Wiederholung des Schöpfungsmorgens in dem Losringen der Dinge aus dem Düsteren, Form- und Farblosen, in dem Übergang der Tinten aus dem dunkelschwarzen Abgrund durch das Perlgraue und Gelbliche bis zum Erglühen des Himmelsrandes in feurigem Karmin.

Ahnungsvoll und träumerisch dagegen ist das sanftere Licht des Mondes. Es weckt auf, „was von Menschen nicht gewußt — oder nicht bedacht — durch das Labyrinth der Brust — wandelt in der Nacht.“ Der Mond ist das romantische Licht, der „Prospektmaler der jenseitigen Welt“ (Jean Paul), im ganzen aber ist er doch ein trügerisches Licht, ein trauriger Schein; sein Licht hat wegen seiner undeutlichen Schwäche und fahlen Weiße etwas Schleichendes, Verstohlenes und Tückisches, er ist nicht bloß Artemis, sondern auch Hekate, er hat unheimliche Leichenfarbe, regt Gestalten des Todes, des Spuks und Schreckens auf. Der Mond ist daher doch nur ein „trübseliger Freund“, ein leidiger Tröster, ein gespenstiger Führer durch die Nacht, die Sonne dagegen die „liebe Sonne“, die alles offen und klar zeigt, alles freudig zum Lichte zieht und daher wie ein schützender und segnender Genius am Himmel steht.

Ein prachtvolles Lichtphänomen, die schönste Pyrotechnik der Natur ist das Nordlicht. Zu den Lichtwirkungen gehört auch das Erstrahlen durchsichtiger glänzender Körper, das Diamantgeschmeide des frischen Morgentaus, das Leuchten der Glaskrystalle, Edelsteine. Wie hoch dasselbe geschätzt wird, beweist der Preis, der auf letztere und besonders auf die reinen, wasserhellen gesetzt ist. Der Glanz reinen Lichts ist der Malerei unnachahmbar, hier ist die Natur in bedeutendem Vorsprung.

2. Die Farbe.

Der bloße Gegensatz von hell und finster zwischen grellem, blendendem Licht und düsterem Schatten wirkt erkältend, eintönig und unlebendig, erst die Farbe bringt Saft, Frische, blühendes, lachendes Leben in die Natur.

Wunderbare Farbenerscheinungen in der Natur sind: das Alpenglühen, der Regenbogen, die blaue Grotte zu Capri, die Korallengärten, die Prachtkleider vieler Blumen und Tiere, der metallische Glanz, Perlmutter- und Seidenglanz (letzterer allerdings erst durch Manufaktur), die edle Dämpfung der Schmelzfarben an vielen Organismen.

Auch die Gesetze des Farbenkontrastes sind in den Farbenmischungen der Natur oft feinsinnig beachtet; (Stothard lernte die Kunst der Farbenzusammenstellung durch genaues Studium von Schmetterlingsflügeln); das ist vielleicht der Grund, warum so selten blaue Blüten in der Natur vorkommen; denn blau und grün paßt nicht zusammen.

Die Schönheiten der Naturlandschaften im speciellen zu schildern ist natürlich nicht Aufgabe einer Ästhetik, es mögen daher diese allgemeinen Bemerkungen genügen.

Das Schöne der organischen Natur.

1. Die Pflanzen.

Die Pflanzen sind das schöne Kleid des Erdballs, das farbenprächtige Gewand der braunen Erde. Die Pflanze ist noch an den Boden gebunden, schmiegt sich fest an die Allmutter Erde und saugt mit den Wurzeln aus ihr Nahrung wie ein unentwickeltes Kind an der Brust der Mutter. Aber auch die Blätter, die gesamte Oberfläche dient ihr als einsaugendes Organ. „Die Pflanze hat nicht einen Mund, sie ist ganz Mund" (Herder), „die Pflanze hat ihre Eingeweide auswendig" (Oken). Was vor allem am Pflanzenreich auffällt, ist die Aufgeschlossenheit nach außen, die reiche, ins Unbegrenzte gehende Entfaltung, wogegen das Tier mehr konzentriert und verinnerlicht erscheint. Die Pflanze ist vor allem für das Auge da, sie drückt ihren Charakter in naiver Weise durch die bloße Gestalt aus, daher ist die Physiognomie der Pflanzen so interessant. Diese Offenheit zeigt sich besonders in der Fortpflanzung: Die dazu bestimmten Organe sind die obersten und äußersten, den Blumenkelch schmückt die Natur wie ein salomonisches Brautbett zu einem Kelch der Anmut auch für andere Geschöpfe, zum „Goldpokal, aus dessen Blinken Sonnenlicht und Bienen trinken" (Tieck). Beim Tier dagegen sind diese

Organe, als schäme sich ihrer die Natur, durch ihre verborgene Stellung, Unschönheit und ekelhafte Nebenbestimmung als Werkzeug eines untergeordneten Prozesses bezeichnet; dies giebt der Pflanze etwas Unschuldiges, Reines; im Pflanzenreich giebt es keine Unkeuschheit, keinen Raub, keine Mordlust. Daher die anfängliche Unschuld, das goldene Zeitalter stets eng an das Paradies, das Eden eines idealen Lustgartens geknüpft wurde und der Genuß der Pflanzennahrung, wie auch im modernen Vegetarismus, als mildernd und sittigend für die Entwicklung des Geistes und der Völker empfunden wird. Der Ackerbau ist eine höhere Stufe als das nomadisierende Jagd- und Hirtenleben.

Die Pflanze ist schweigsam für das Ohr, hier ist die „Siesta des Geisterreichs" (Novalis); nur ein unbestimmtes Rascheln, Säuseln, Rauschen, und auch das nur veranlaßt durch den Wind, geht durch das „stille Reich der Pflanzen", kaum das Knistern einer zersprengten Samenkapsel, wie bei der Ginsterblüte, läßt sich aus eigenen Mitteln hören; dagegen besitzt die Pflanze eine besondere Sprache: den Duft. Was der Sprechton für den Menschen, der Schrei für das Tier, ist der Duft für die Pflanze.

„So künstlich auch immer die weise Natur sich
in den Sphären gezeigt, wo sie zur Speise der Augen
ihre Geschöpfe mit Licht und harmonischen Farben geschmücket,
dennoch weicht die liebliche Stimme der blumichten Düfte,
nicht dem Wohllaut der Farben ... Statt Töne zu reden,
hauchen sie ihre Gedanken mit deutlich veränderten Düften
ihren Gespielen entgegen." (Wieland.)

Ein „klingendes Meer von Liedern geruchvoll überweht" nennt Goethe im westöstlichen Diwan den sinnvollen Blumenstrauß der Morgenländer. „Die Natur," sagt Mainländer, „spricht gerade dann am verständlichsten, wenn sie durch die Blume spricht." Der Wohlgeruch adelt die Pflanzen und hebt sie in die Sphäre des Erhabenen, Verklärten, Idealen. Die widrigen Gebilde der Pflanzenwelt, die Giftpflanzen, das Modrige, Klebrige, Mißduftige ist durchweg Ausnahme, gleichsam ein Hineinragen der Sünde auch in diese paradiesische Welt. Unheimlich sind auch die insektenfressenden Pflanzen schon als Übergangsformen zum Tierreich, dann durch das scheinbar Überlegte, Tückische auch durch das malerisch Abstoßende der haarigen, dickledrigen, mit Schleim überzogenen Blätter. Im ganzen macht die Pflanze den Eindruck eines edlen aber kampflosen Lebens; die Blume ist ein schlafendes Kind, der Baum ein schlafender Held; man leiht der Pflanze eine stille Kindesseele (die Dryade der Alten, das Klabautermännchen der Matrosen), ein reines schönes Gemüt, dem das Gute Instinkt ist; als Kehrseite bildet freilich das Thatlose, Müßige des „Vegetierens" eine

Schande für den Menschen. Reiche Symbolik hat die Pflanzenwelt als Bild des Stillen, Hohen, Friedlichen in der Myrthe, dem Lorbeer, Palm- und Ölzweig, als Brahmas Wiege im Lotos der Dichterphantasie wie dem religiösen Gemüt geboten, ja selbst die Stimme der Gottheit hat die begeisterte Seele im Rauschen der Haine zu vernehmen geglaubt. Die Mythologie (s. Ovids Metamorphosen) und die katholische Liturgie haben mit Vorliebe das Pflanzenreich als Sitz geheimnisvoller Kräfte und Sinnbild des Geistigen geschätzt, und die Naturschilderungen werden stets im Preise des duftenden und wogenden Pflanzenlebens, als dem Höhepunkt der bewußtlosen Natur, gipfeln.

2. Die tierische Schönheit.

Im Tier blitzt der Lichtfunke des Bewußtseins auf; ihm fühlen wir uns nahe als verständige Wesen; aber eben deshalb können wir es nicht unbefangen würdigen, da es in seiner allbeherrschenden Sinnlichkeit nur an unsere niedere Natur erinnert. Es ist doch nur ein dämmerndes Seelenleben, welches das Tier führt, es scheint etwas sagen zu wollen und nicht zu können. Begriffsbildung, Sprache, Kunst, Sittlichkeit sind ihm absolut verschlossene Gebiete, keine Brücke führt über den Abgrund zwischen Mensch und Tier. Doch hat das Tier eine Seite, die es imponierend, ja in einer specifischen Gemütsrichtung dem Menschen sogar überlegen erscheinen läßt: es liegt dem allgemeinen Naturgrund näher und indem es sich ganz von ihm leiten läßt, irrt es weniger und bleibt konsequenter als der reflektierende, wählende Mensch. Manche tiefsinnige Probleme, die der menschlichen Vernunft erst nach Jahrtausenden sich aufschlossen, hat der Instinkt der Tiere von selbst gefunden, so das Problem der größtmöglichen Raumerfüllung bei dem geringsten Aufwand von Baumaterial in der Bienenzelle, das Problem des lenkbaren Luftschiffes im Flug der Vögel u. s. w. Kapitän Brown fand das Prinzip der Hängebrücke aus einem Spinngewebe, das sich über den Weg kreuzte, James Watt sein System von Wasserröhren im Bau der Hummerscheren; London verdankt den Themsetunnel dem winzigen Bohrwurm; der Ingenieur Brunel beobachtete nämlich, wie das kleine Geschöpf das Holz erst in einer, dann in einer andern Richtung durchbohrte, bis ein Bogen fertig war, den es dann mit einer Art Firnis überzog. Solche Erfahrungen erklären es, wenn z. B. die alten Ägypter das Tier als heilig und göttlicher Verehrung für würdig erachteten; sie ahnten in ihm die geheimnisvolle Höhe des Allgeistes, von dem das menschliche Ich in seine eigenwillige Vernünftelei entfremdet abgefallen wäre. Selbst die Mythologie des idealen Griechenvolkes gab dem obersten Gott Zeus keine

menschliche Amme, sondern die Ziege Amalthea, wie auch die Väter des römischen Reiches, Romulus und Remus, von Wölfen gesäugt und Adler, Pfau, Eule u. s. w. als Symbole der Kraft, Schönheit, Weisheit ꝛc. den Göttern beigegeben wurden.

Am niedersten stehen die Insekten. Dieses wuselnde, wimmelnde, schwirrende, aufdringliche Geschmeiß ist im ganzen ekelhaft, ja zum Teil furchtbar wie die scheußliche Sepia, die Tarantel, der Skorpion. Die Spinne hat einen gemütlichen Anklang an Seßhaftigkeit und Wohnlichkeit, aber ihre schreckhafte Häßlichkeit und Grausamkeit läßt ihre Webkunst nicht zur rechten Geltung kommen. Mit den Läusen wäre es in jeder Hinsicht übel bestellt, wenn nicht eine von ihnen, die Schildlaus (Cochenille), die Ehre ihres Geschlechts rettete. Den Land- und Wasserwanzen jedoch ist durch die Bank nichts abzugewinnen, die Motten und Schaben scheinen ganz unnötig den Menschen die Freude an Pelz und Kleidern verderben zu wollen, die unheimliche Tsetsefliege, die gefräßige Heuschrecke, die Termite sind gefürchtete Plagen. Auch die milderen Bremsen, Wespen und Rheinschnaken werden von ihrem bösen Ruf kaum durch den Pfarrer von Sesenheim entlastet, der meinte, sie seien erst durch die Sünde des Menschen so bösartig geworden, im Paradies hätten sie nur sanft mit den Flügeln gefächelt, ohne zu stechen. Erst in den Bienen treffen wir ein edles, ruhmbedecktes Arbeitervolk, sie sind nützliche Handwerker und Künstler den proletarierhaften und schmarotzenden Fliegen gegenüber, und mit den Schmetterlingen kommen wir endlich zu den vornehmen Elegants der kleinen Welt, die sich nur vom feinsten Nektar der Blüten nähren, in Seide und Purpur kleiden und leichten Sinnes bloß dem Vergnügen nachjagen.

Unheimlich sind die pflanzenartigen Tiere, die Polypen, Seesterne u. s. w. als bewegte Gewächse; diese schwimmenden Säcke, Därme, Gelenkknäuel lassen kaum eine organische Form mehr erkennen. Überhaupt mißfällt eine Vermischung verschiedener Typen, so auch das fliegende Eichhorn, die Fledermäuse; auch dem Esel kommt seine Nachbarschaft mit dem Pferde sehr zum Nachteil, trotz seiner längeren Ohren, die eigentlich einen Vorzug, die größere Feinhörigkeit, darlegen.

Dagegen ist jedes Menschenherz hold den gefiederten Sängern der Luft, dem klugen Hunde, dem Philosophen unter den Tieren, wie ihn Plato nennt, obwohl seine Unreinlichkeit und Schamlosigkeit nicht vergessen werden darf, dem Pferd, das, frei von Gefräßigkeit, Unsauberkeit, der Aristokrat unter den Vierfüßlern ist, feurigen Stolz mit nervöser Zartheit vereinigt, Feinsinnigkeit, Anhänglichkeit, Empfindlichkeit für humane Behandlung, Gelehrigkeit, Ortskunde, Gedächtnis be-

sitzt, dem Menschen mit Lust und Grazie gehorcht, aber nicht als Sklave sich drücken läßt, nur den willigen Begleiter des Menschen, seinen Schmuck und Stolz, abgeben will.

Das gemütliche, fleißige Rind ist noch nützlicher, aber geistig verkürzt. Ein dumpfer Bauernstolz liegt in der Rasse, an den nichts hinzubringen ist.

Vielleicht das interessanteste Tier ist das Kamel, ein altertümlich patriarchalisches Tier, dessen unelegante Erscheinung in unsere verfeinerten Zeiten wie ein Fossil hereinragt. An Bildung hinter dem Pferd zurückgeblieben, ist es heute wie zu Abrahams Zeiten ein freies, kerniges Naturtier und dient nur noch den Zwecken einer primitiven Kultur.

Das tragische Tier und das komische zugleich ist das anscheinend höchste, der Affe. Es zeigt sich hier ein melancholisches Streben zur Intelligenz, aber „die Thür bleibt ihm vor der Nase zugeschlagen", wir können an ihm äußerlich wie innerlich nur die gebrochenen und durch katoptrische Spiegel auseinandergeworfenen Züge des menschlichen Bildes wahrnehmen. Als wenn er dies wüßte, sucht er sich durch Tücke und boshafte Schädigung der menschlichen Kulturen, denen kaum ein Nutzen zur Seite steht, zu rächen und benutzt seine Intelligenz nur zum Schlimmen.

Ein auffallender ästhetischer Gegensatz: Die erste Schöpfung, das Firmament, ist das Erhabenste, das höchste Tier das Häßlichste in der Natur!

Zur Würdigung der tierischen Schönheit ist übrigens die Staffage der umgebenden Natur unerläßlich, die Lerche gehört in die Luft, die Nachtigall ins Gebüsch, der Tiger in die Dschungeln. Das Tier aus seiner Sphäre gerissen und eingezäunt ist ein trauriger Anblick.

3. Der Mensch.

Nach der organischen Funktion mit dem Tier zusammenhängend zeigt sich der Mensch doch schon in der äußeren Gestalt als vom Geist durchleuchtet. Die Pflanze schmückt den unorganischen Boden, das Tier belebt die Pflanzenwelt, der Mensch, der herrliche Fremdling mit den sinnvollen Augen, dem schwebenden Gang, den zarten, geschlossenen, tonreichen Lippen überschaut, beherrscht, krönt durch seine Schönheit alles, ist die wahre Staffage der Natur oder richtiger, sie ist nur die seinige. Er ist der ἄνθρωπος, der über sich Schauende; mächtig wölbt sich das Gehirn, der Sitz der Vernunft, klar und groß tritt das Auge, der Spiegel der Seele, hervor, während die Nase edler geformt und nicht in unmittelbarer Fortsetzung mit dem Munde verbunden ist, wie

die Schnauze des Tieres, dessen „geruchartige Seele“ (Herder) das Auswittern der Speise im Dienst des Mundes als Hauptgeschäft treibt. Die zarten, rot gezeichneten Lippen mit den feinen Winkeln umschließen die senkrecht aufeinanderschließende Perlenreihe der Zähne, die nicht mehr zu Waffen bestimmt erscheinen, auch nicht ausschließlich der Ernährung und Gaumenlust dienen, sondern die höhere Bestimmung, Organe für artikulierte Laute abzugeben, andeuten. Nach kurzem Abstand wölbt sich markig das Kinn hervor, es giebt erst dem Haupt die Abrundung und den Ausdruck geistigen Gleichgewichts; kein Tier hat ein Kinn. Geschützt von den kräftigen Augenknochen, umgeben von den feinen Bogen der Brauen, vom Gesims der Lider leuchtet durch den anmutigen Schleier der Wimpern die durchsichtige gefärbte Iris im Perlmutterschmelz des Apfels hervor. Das Menschenauge hat nicht die Waldfrische des Rehes, nicht die schneidende Schärfe des Adlers, das Spähende des Raubtieres, aber es ist beweglicher nach allen Seiten, es faßt den Gegenstand mit dem Ausdruck des höheren Bewußtseins, es spiegelt in wunderbarer Mannigfaltigkeit die leisesten Regungen des Affektes, es ist der Spiegel, durch den man hineinschaut in unergründliche Geistestiefen. Ebenso edel ist das Ohr gegenüber dem tierischen sinnlichen Löffel. Dazu das herrliche Inkarnat, die gesunde Blüte der Wangen.

Jedes Geschlecht hat seine eigene Schönheit, ja jedes Lebensalter, Kindheit, Jugend, Mann, Greis hat sein besonderes und reich differenziertes Ideal. Daher die Frage nach dem Vorrang der männlichen oder weiblichen Schönheit müßig.

Die Kunst.

Kunst unterscheidet sich von Natur vor allem durch die Freiheit der schöpferischen Thätigkeit. Daher kann man die regelmäßigen Waben der Bienen, den sinnvollen Bau der Biber, Termiten u. s. w. nur uneigentliche Kunstwerke nennen, da diese Arbeiten nicht aus Vernunftüberlegung, sondern aus dem blinden Instinkt hervorgegangen sind. „Die Kunst hast du, o Mensch, allein!“ Als Können ist die Kunst ein praktisches Handeln gegenüber dem Wissen, von der Ethik wieder verschieden als phantasievolles Gestalten eines Stoffes nach einer Idee bloß zum Zweck der Anschauung. Da die Kunst nur die Ergötzung der Phantasie, nicht die substantiellen Interessen des Lebens zum unmittelbaren Zweck hat, gehört sie dem Luxus, der Remission, der Erholung des Geistes an und ist als frohes Spiel

von der eigentlichen Lohnarbeit, dem Handwerkertum, streng geschieden, verlangt auch eine weit höhere und freiere Gestaltungskraft als das mechanische, leicht erlernbare und sich auf engen Gebieten bewegende Handwerk. Doch kann sich das letztere in seinen höheren Formen, so namentlich in der Goldschmiedetechnik, Uhrmacherei, Bildhauerei, Dekorateurs-, Schreiner-, Schlosserarbeit bis nahe an die eigentliche Kunst erheben*), wie auch die Kunst, vor allem die Architektur, Skulptur, Malerei einer erlernbaren Technik nicht entraten kann. Im Altertum und Mittelalter wurden die Grenzen zwischen Handwerk und Kunst überhaupt nicht streng eingehalten; man verlangte vom tüchtigen Handwerker, daß er Künstler sei.

Akrobaten, Seiltänzer, Kunstreiter, Taschenspieler, die sich mit Vorzug die „Artisten" heißen, gleichwie die Anstreicher „Maler", zeigen ihre Unzugehörigkeit zum Parnaß weniger durch die handwerksmäßige Ausnützung ihrer Kunst — das thun leider heutzutage auch große Künstler — sondern vor allem durch das Ideenlose ihrer Berufsthätigkeit als bloßer Muskelverrenkungen, körperlicher Geschicklichkeiten, täuschender Überraschungen, die wohl verblüffen, erstaunen machen, aber nichts Hohes und Edles offenbaren. Sie geben Kunststücke, nicht Kunstwerke. Die Pantomimik gehört bereits zur Kunst, denn sie stellt Geistiges dar.

Die künstlerische Thätigkeit.

Zur Veranlagung des Künstlers gehört vor allem starke Sinnlichkeit, vollkommene Ausbildung der Sinnesorgane, besonders desjenigen, mit dem und auf welches er arbeitet; für den bildenden Künstler tritt das Auge in dieselbe Bedeutung, wie für den Musiker das Ohr, was natürlich eine gewisse Einseitigkeit zur Folge hat, so daß aus demselben Vorgang der Maler den Stoff zu einem Gemälde, der Musiker den zu einem Lied nehmen kann, weil der eine nur die malerischen, der andere nur die musikalischen Motive empfindet. Mit der Ausbildung und Übung des Sinnesapparates hält die leichte Erregbarkeit und Empfänglichkeit gleichen Schritt, doch ist Über-

*) Herder hat in seiner „Kalligone" sogar die „Bekleidungskunst" neben Poesie, Baukunst, Musik als echte Kunst aufgeführt. Im erweiterten Sinn spricht man auch von der Kunst der Politik, der Pädagogik, der Seelsorge (ars artium regimen animarum. Greg. Magn.). Baco spricht auch von einem eruditus luxus, der Kunst zu genießen; Quintilian überschreitet andererseits die Grenzen der Kunst nach der wissenschaftlichen Seite hin und spricht von betrachtenden Künsten, wie der Astronomie, und ausübenden, wie der Rhetorik. Das ist falsch, jede Kunst ist ausübend und praktisch.

reizung und überhaupt Schwächung des Sensoriums sorgfältig zu verhüten. Ein gesunder Körper ist keineswegs ein nebensächliches Erfordernis für den Künstler, da sonst zum aufreibenden Ausgestalten eines Meisterwerkes die physische Kraft fehlt und nur Fragmente oder kleinere Arbeiten geschaffen werden können.

Die bloße Starksinnigkeit aber ist wertlos, wenn nicht hinzukommt gute Beobachtungsgabe. Diese setzt wieder scharfen Verstand, feines Urteil und reiche Beweglichkeit des Geistes voraus.

Dazu muß kommen reiches Erfahren und Erleben, sowie Treue des Gedächtnisses zum Aufbewahren und Verwerten des Erlebten. Das Genie ist, wie Buffon sagt, eine lange Geduld. Nichts Großes und Hohes, namentlich nicht reiche und mächtige Gefühle dürfen dem Künstler fremd geblieben sein, sonst fehlt es der künstlerischen Phantasie an Stoff zum Verarbeiten. Das ganze Universum muß ihm, wie Jean Paul sagt, leise ins Herz geschlüpft sein und ungesehen darin ruhen und der reifen Stunde harren. Damit ist auch die Notwendigkeit umfassenden Wissens gegeben. Für den Genius, der die Welt darstellt, ist reiches, allseitiges Wissen fast nötiger als für den Gelehrten, der sich mehr beschränken kann. Nur ein Stümper kann davon Beeinträchtigung des künstlerischen Schaffens befürchten. Goethes Naturstudien, Schillers Studien der Geschichte und Philosophie, Rückerts Sprachforschungen trugen ihre reichen Früchte auch für das poetische Schaffen und die Einflüsse lassen sich in der Art desselben sehr wohl bemerken.

Die künstlerische Hauptkraft aber ist die Phantasie. Sie ist's, welche die Sinneseindrücke der Individualität gemäß auffaßt, ihnen Tinktur, persönliche Färbung giebt, welche den Vorrat an Vorstellungen und Ideen kombiniert, ordnet und umgestaltet, welche die Begriffe zu Anschauungen konkretisiert, den Abstraktionen Leben, Frische und Ausführung giebt.

Wie kommt nun ein Kunstwerk zustande?

Der Künstler findet zufällig ein Naturschönes, dessen Gehalt eine verwandte Saite in seinem Innern berührt, oder er erlebt eine bedeutende Scene, die zunächst stofflich wirkt, später aber, wenn die Affekte abgekühlt sind, künstlerisch verarbeitet werden kann. Auch eine glückliche Bestellung kann den Geist in eine fruchtbare Richtung beugen. Bei dem empfänglichen Künstlergeist kann eine ganz schwache Anregung mitunter von den bedeutendsten Wirkungen werden. Grillparzer sieht einen alten Holzschnitt des Kriegsgottes Mars und die plumpe und doch siegesdreiste Figur giebt ihm die Idee zu seinem Odoaker, welche

sofort wieder als Kontrast die feine, besonnene, diplomatische Gestalt des Habsburgers Rudolf, seines Gegners, erweckt, so daß der Plan im Umsehen schon fertig ist. Zschokke erzählt in seiner Selbstschau, wie er mit Kleist und einem Sohn Wielands irgendwo einen französischen Kupferstich sah: la cruche cassée. „Wir glaubten ein trauriges Liebespärchen, eine keifende Mutter mit einem Majolikakrug und einen großnasigen Richter zu erkennen. Für Ludwig Wieland sollte dies Motiv Aufgabe zu einer Satire, für Kleist zu einem Lustspiel, für mich zu einer Erzählung werden.“ So ist Kleists meisterhafte Komödie entstanden. Ähnliche Inspirationen aus scheinbar ganz ungenügenden Anlässen verzeichnet die Kunstgeschichte noch viele. Aus dem falschen Intonieren alter Weiber bei den Responsorien der Litanei in der Pöllnitzer Kapelle gestaltet Karl Maria von Weber den herrlichen Lachchor in der Introduktionsscene des Freischütz; eine stürmische Seefahrt von Riga nach Amsterdam, während welcher plötzlich einmal, als der Nebel für einen Moment zerriß, ein fremdes Schiff gespensterhaft auftauchte und sofort wieder verschwand, bringt den mitfahrenden Richard Wagner blitzartig auf die Idee des „Fliegenden Holländer“, der seltsame Loreleyfelsen mit seiner schroffen Bildung begeistert Brentano zu einem unsterblichen Lied, das uns wie eine Sage „aus uralten Zeiten“ anweht. Wegen des Mißverhältnisses, das hier zwischen Ursache und Wirkung obwaltet, und weil dem Künstlergeist in seiner Schaffensglut die Reflexion auf seinen Zustand ferne liegt, hat man diese scheinbar ganz unvermittelten künstlerischen Konceptionen für höhere Inspirationen gehalten; man glaubte, der Dichter hole seine Ideale von den Sternen herab und höre die Harmonien göttlicher Stimmen, seine erhabenen Ideen würden ihm, dem Günstling der Götter, umsonst geschenkt, aber es geht ganz natürlich dabei zu; die Phantasie des Künstlers ist nie unthätig, sie ist vielmehr beständig mit dichterischen, plastischen, musikalischen Gedanken beschäftigt, verarbeitet ohne Aufhören die äußeren Apperceptionen in ihre innere Empfindungswelt und dieses unsichtbare Weben und Bilden kann derart gediehen sein, daß ein besonders fruchtbarer, scheinbar dürftiger Anlaß der Schlußstein, das Durchbruchsmoment eines großartigen Gedankenbaues wird, der nun mit einmal, scheinbar aus dem Nichts entstanden, aus der Nacht des Unbewußten ins Licht des Bewußtseins rückt. Aber diese Vorarbeiten, dieses Einordnen der Wahrnehmungen, Stein um Stein darf nicht vergessen werden, es ist auch kein unbewußtes Schaffen, denn unbewußte Geistesthätigkeit giebt es nicht, es ist gesetzmäßige dunkle Arbeit der Psyche; kennten wir den Geistesbesitz des schaffenden Genius, dann wäre uns das Hervortreten und Gestalten

des Werkes kein Wunder mehr, wir wüßten dann auch, warum dieselbe Scene bei dem einen ein unsterbliches Gedicht, bei dem andern eine Götterstatue zur Reife bringt, bei dem Alltagsmenschen ganz fruchtlos vorbeiläuft.*)

Immer aber ist die äußere Befruchtung unerläßlich. Man darf nicht vom Subjekt ausgehen. Nur kein Zwingen zu einem Sujet invita Minerva, keine subjektive Willkür! Kein krampfhaftes Suchen nach Motiven, kein schweißvolles Abarbeiten an einem Dunstbild des ausgeklügelten Denkens! Das giebt nur blutlose Schemen, Larven, die eine fremde Seele im Leib haben. An der Außenwelt muß der Künstler Funken fangen („jedes wahre Gedicht ist ein Gelegenheitsgedicht" Goethe) und bei der Conception muß es ihn überkommen wie eine höhere Erleuchtung, er muß den Gott fühlen, der ihn überwältigt (agitante calescimus illo), er muß das Drängen, das Wogen der „schwankenden Gestalten" spüren, die sich vor seine Phantasie stellen und ihm keine Ruhe lassen, bis er die sprossende Gedankenwelt in klare Formen gebracht, nicht eher verschwinden, als bis er den letzten Federzug, die letzte Note geschrieben und nun wie von einem Alp erlöst beseligt aufatmet. Man muß sich die Bücher vom Hals schreiben; das Feuer der dichterischen Begeisterung kann nur mit Tinte gelöscht werden.

Man hat diese drängende Not, welche die echte Kunstproduktion stets begleitet und worin das Naive, Willkürlose des echten Genius begründet ist, mit dem Unbewußten verglichen und einen genialen Instinkt erfunden (auch Goethe sprach wie Sokrates von seinem Dämonium) — aber davon kann im ernsten Sinn keine Rede sein. Die Kunst ist stets b e w u ß t e Thätigkeit, der Künstler ist kein Somnambuler, der im Schlaf handelt; aber wie die wahre sittliche Freiheit nicht in Willkür, sondern im Gehorsam gegen die sittliche Idee besteht, und so zur sittlichen Notwendigkeit wird, so gehorcht auch der Genius der „gebietenden Stunde" und „sang so, weil er muß"; er unterliegt dem mächtigen Impuls einer starken Idee, aber auch diese scheinbar fremde Überwältigung ist doch nur seine eigene Kraft und Arbeit, es sind nur seine eigenen Gedanken, Erfahrungen, Kenntnisse, die zu einem Ideenkreis konzentriert harmonisch sich zusammenfügen und durch ihre Bedeutung das ganze Denken in Anspruch nehmen. Das ist ästhetische

*) Siehe meinen Aufsatz „Das Erinnern", Zeitschr. f. Philosophie u. philos. Kritik, 1896, I. H., S. 232—253, der das Verhältnis der sogenannten unbewußten Geistesthätigkeit zur bewußten darlegt und zum ersten Male eine genügende Erklärung des Erinnerungsvorganges giebt.

Freiheit. Diese Freiheit ist wie die sittliche Sieg der Idee; in ihr unterliegt der Geist nicht einem fremden Zwang, sondern das Höhere, das Göttliche in ihm gebietet dem niederen Bedürfnisse Schweigen und spannt die gesamten Kräfte in den Dienst eines erhabenen Gedankens. Nicht Herabdrückung, sondern höchste Erhebung, Gipfelpunkt des freien Handelns ist diese Thätigkeit und dieser Zwang. Gratia non destruit sed elevat naturam.

Daher ist auch in dieser Ausgestaltung eines schöpferischen Gedankens die ruhige Besonnenheit des Geistes von großer Wichtigkeit. Die geniale Nüchternheit, die Mommsen an Cäsar rühmte, ist auch ein Erfordernis des Künstlers. „Nur das Ganze wird von der Begeisterung erschaffen, die Teile von der Ruhe erzogen“ (Jean Paul). Da die Poesie vielfach das persönliche Erleben wiederspiegelt, so ist unbedingt nötig, daß die Leidenschaften abgekühlt und eine Zeit ruhiger Reflexion eingekehrt ist. „Die Hand, die vom Fieber zittert, kann nicht das Fieber darstellen“ (Hippel). Wo das Gefühl überwiegt und die Affekte noch nicht abgeklärt sind, wird die Darstellung verschwommen (so oft bei Jean Paul und Herder); bei Goethe im Gegenteil macht sich oft eine zu kühle Darstellung und zu große Mattigkeit der Empfindung bemerkbar; das Rechte ist eine Mitte zwischen Gegenwart und Erinnerung, so daß der Affekt noch nachzittert, aber die besonnene Ruhe bereits eingekehrt ist.

Daher darf auch nicht zu früh an die Ausarbeitung gegangen und dieselbe nicht überhastet werden; das Kunstwerk bedarf, wie jedes natürliche Gewächs, ruhiger Reife; es soll nicht Treibhausprodukt werden. „Ich behalte den Gegenstand beständig vor meinen Augen und warte, bis das erste Dämmern langsam und allmählich zum vollen klaren Licht wird“, sagt Newton. Daher muß nicht bloß Zeit, sondern auch die rechte Stimmung abgewartet werden.

> „Hetze dich nicht zur schlimmen Zeit,
> Denn Fülle und Kraft sind nimmer weit,
> Hast in der bösen Stunde geruht,
> Ist dir die gute doppelt gut.“ (Goethe.)

Von der schlummernden Phantasiegestalt gilt, was von der Braut im hohen Lied: Ich beschwöre euch, Töchter Jerusalems, regt sie nicht auf, bis sie selbst erwacht! Das Phantasiebild, nach dem der Künstler gestaltet, muß ihm objektiv vor Augen stehen, wie es im Traum geschieht, es muß ihm diktieren, nicht er ihm, es ist eine lebendige Hallucination, unter deren Bann er steht, die aber das besonnene Schaffen nicht beeinträchtigt. Ein Zeichen der plastischen Phantasie Goethes liegt darin, daß er nach seiner eigenen Schilderung sich

genötigt fühlte, jedes Gedankenproblem, das ihn beschäftigte, nach dem Für und Wider in Personen zu zerteilen und sich innerlich eine Scene auszumalen, wo diese Personen lebhaft und gestikulierend über die Sache debattierten; Goethe sagt, daß er nur so einen Gegenstand sich zur Klarheit bringen konnte. Ähnlich Wagner: Der Musiker stelle die Person, für die er ein Motiv gewinnen will, in ein Dämmerlicht, da er nur den Blick ihrer Augen gewahrt; spricht dieser zu ihm, so gerät die Gestalt in eine Bewegung, die ihn vielleicht sogar erschreckt. Endlich erbeben ihre Lippen und eine Geisterstimme sagt ihm etwas ganz Wirkliches, aber auch so Unerhörtes, daß er — aus dem Traum erwacht. Alles ist verschwunden, aber im geistigen Gehör tönt es fort — er hat einen Einfall gehabt.

Genie und Talent.

Es ist viel darüber gehandelt worden, welches der Unterschied zwischen Genie und Talent sei und namentlich ob derselbe in einer bloß quantitativen Steigerung oder qualitativen Verschiedenheit liege. Die Frage ist eine ziemlich müßige, sie kann nur entschieden werden auf Grund der konkreten Leistungen und diese sprechen für die qualitative schroffe Trennung wenig günstig. Eine Grenze, wo das Talent aufhörte und das Genie begänne, kann nicht gezeigt werden, und eine Qualität, die das Genie ausschließlich und das Talent gar nicht besäße, nicht angegeben werden. Geister abmarken heißt, wie Jean Paul sagt, den Raum in Räume abteilen und Luftsäulen messen, wo man oben nicht mehr Knauf und Äther sondern kann. Wenn also hier die Züge, die das Genie vor dem Talent auszeichnen, angegeben werden, so bitte ich nicht zu vergessen, daß die Grenzen fließend sind wie der Übergang von Berg zum Thal und vom niederen zum höheren Gipfel. Auch zum Kunstgenießen und -verstehen gehört ja schon ein Funke genialen Geistes, da es kein Empfangen ohne Erzeugen giebt. Jedenfalls giebt es keine Specialkraft, etwa eine besondere Vernunft als eigenes Gnadenprivileg, das den Genius als Auserwählten Gottes und „Wissenden der Geheimnisse des Himmels“ von den gewöhnlichen Menschen unterschiede. Die geniale Kraft besteht eben in der ungewöhnlich vollkommenen Ausbildung der geistigen und sinnlichen Fähigkeiten überhaupt, wie wir sie oben als subjektive Bedingungen des künstlerischen Schaffens bezeichnet haben und besonders — was den Künstler vom Gelehrten unterscheidet — in einer reichen Phantasie und Darstellungsgabe. Was die Originalität, Neuheit und Unnachahmlichkeit der genialen Meisterwerke betrifft, so ist sie ja keine absolute und im Kleinen ist auch das Talent originell; sie besteht nur in

der besonders reichen und geschmackvollen Kombinationsgabe, mit welcher die geniale Phantasie die aufgenommenen Apperceptionen verwertet; auf einen angebornen Faktor wird man hier schließlich immer stoßen; er liegt schon in der Art der Beobachtung, des Schauens, Hörens; der Künstler empfindet thatsächlich anders als der gewöhnliche Mensch, er schaut in den Dingen Ideen und Verhältnisse, die der andere nicht sieht, und er schaut diese, weil er sich selbst in den Dingen schaut, weil er ein eigener Mensch ist. Will man das Geniale mit dem treffendsten Ausdruck bezeichnen, so ist es: Persönlichkeit, höchste Persönlichkeit ist das notwendige Siegel künstlerischer Offenbarung. Genie heißt Individualität, aber große Individualität, cui ex meliori luto dedit praecordia Titan. Nur aus der großen Persönlichkeit geht auch ein Stil hervor, der aber der Ausdruck der künstlerischen Besonderheit des Meisters und von seinem innersten Wesen unabtrennbar ist; le style est de l'homme même, ein Stück vom Menschen selbst (nicht l'homme même, wie gewöhnlich fälschlich das Buffonsche Wort citiert wird). Während die niederen Individualitäten, die „Fabrikware der Natur", wie sie Bentzel-Sternau nennt, gleich den Ameisen und Vögeln gattungsmäßig leben, in ihrem Empfinden und Fühlen ziemlich gleich sind — von der Masse gehen zwölf auf ein Dutzend — bilden die Genies eine Welt für sich von ganz eigenem geistigen und sinnlichen Habitus. Sie haben keine anderen Kräfte und Aufnahmeorgane, aber sie haben die Vermögen der Gattung anders und besonders, und jeder Genius und jedes geniale Empfinden ist wieder von jedem andern Genius und dessen Fühlen verschieden und mit ihm unvergleichbar. Jeder Genius bildet in seiner künstlerischen Eigenart, wie es die Scholastiker von den Engeln sagten, eine Gattung für sich. Lo fece natura et ruppe lo stampa (Ariost). Es ist darum ganz albern, entscheiden zu wollen, ob Homer, Goethe oder Shakespeare größer seien; quantitative Schätzungen kann man nur vornehmen, wo gleiche Einheiten sind; aber man kann nicht Paläste zu Bergen und Meere addieren oder von einander subtrahieren.

Daraus gehen die Wirkungen des Genies, dieses vainqueur sans vaincus, conquérant sans dépouilles (Staël), hervor; der Genius ist mehr die Wurzel einer neuen als die Blüte der gegenwärtigen Zeit, er wirft neue Fermente in die geistige Entwicklung, bildet Schule, um ihn gruppieren sich die Talente. „Was die Epoche besitzt, verkünden tausend Talente, aber der Genius bringt schaffend hervor, was ihr fehlt" (Geibel). Er ist unvergänglich, wenn auch oft, namentlich im Anfang verkannt und periodisch vergessen, ja das Talent prangt oft als grüner Hügel neben der kahlen Alpe des Genius, bis es an

seiner Nachkommenschaft stirbt, wie jedes Lexikon am besseren. Das Talent ist der Affe des Genies, es bedarf der Anlehnung an ein großes Vorbild, an eine eingeleitete Gedankenbewegung, die es dann mitunter in fruchtbarer und teilweise origineller Weise fortbildet.

Eben weil das Genie in einer starken Persönlichkeit wurzelt, müssen in ihm alle Kräfte auf einmal in Blüte stehen, es muß die Einseitigkeit des Talents überwunden haben und nicht nur umfassende Geistesbildung auch in den seinem speciellen Bereich ferneren Gebieten, vor allem dem philosophischen, besitzen, sondern auch starke Selbstbeherrschung und besonnenen Willen, um die durcheinanderstürmende Phantasiewelt zu beherrschen; es muß endlich auch ein moralisch und religiös edler Charakter sein; nur so kann die harmonische Ausprägung aller Vermögen und die hohe Lebensansicht, wie der feinfühlende Griff für alles Ideale sich ergeben, der zu einem Meisterwerke unerläßliche Voraussetzung ist; ein Mangel in diesem tiefen Hintergrund alles künstlerischen Schaffens beeinträchtigt die Resultate desselben außerordentlich, tödlich ist namentlich ein frostiger Skepticismus und der Mangel einer abgerundeten Weltanschauung. An dieser Klippe scheiterte der zweite Teil des Faust. Auch eine mystische Ader muß jedes Genie haben, sonst muß die Phantasie erlahmen; ist ja selbst zur echten Gelehrsamkeit, zum tiefsinnigen Erfassen der Welt und ihres Inhalts dieser verborgene Triebquell des Denkens nötig. „Der Mann, dem das Leben kein Geheimnis bietet, ist ein armer Mann."

Wenn Hegel dem musikalischen Genie eine Sonderstellung zuweist und zur „Virtuosität in musikalischer Komposition", wegen der „Stoffleerheit"(?) der Musik, reiche Erfahrung und Geistesentwickelung nicht für nötig hält — das Musiktalent und die Kompositionsfertigkeit zeige sich oft schon im zartesten Kindesalter und könne, wie große Komponisten bewiesen, mit „bedeutender Dürftigkeit des Geistes und Charakters" bestehen — so ist dies ungerecht und unwahr. Gerade das große Musikgenie bedarf der umfassendsten und tiefsten Bildung; große Komponisten von der Art, wie sie Hegel schildert, hat es nie gegeben; seiner Verachtung der Musik liegt eine ganz falsche Auffassung derselben zu Grunde.

Fehlt es an diesen tieferliegenden Qualitäten und an der großen Persönlichkeit, ist aber eine gute Darstellungs- und Gestaltungsgabe vorhanden, so ergiebt sich das gewöhnliche Talent. Ist aber das Umgekehrte gegeben, ist ein Geist reich an Adel und empfangender Phantasie, gebietet aber nur über schwache Dienstkräfte zum Schaffen und Ausgestalten des Inneren, geht ihm jene geniale Besonnenheit ab, die nur aus dem Zusammenklang aller großen Kräfte erwacht, so ergiebt

sich das unglückliche Grenzgenie oder passive Genie. Herrlich und poetisch hat sich Jean Paul darüber ausgesprochen: „Es giebt Menschen, die, ausgestattet mit höherem Sinn als das gewöhnliche Talent, aber mit schwächerer Kraft, in eine heilige, offene Seele den großen Weltgeist, es sei im äußeren Leben oder im inneren des Dichtens und Denkens, aufnehmen, welche treu an ihm, wie das zarte Weib am starken Mann, das Gemeine verschmähend, hangen, und welche doch, wenn sie ihre Liebe aussprechen wollen, mit gebrochenen, verworrenen Sprachorganen sich quälen und etwas anderes sagen, als sie wollen. Ist der Talentmensch der künstlerische Schauspieler und froh nachhandelnde Affe des Genies, so sind diese leidenden Grenzgenies die stillen, ernsten, aufrechten Wald- und Nachtmenschen desselben, denen das Verhängnis die Sprache abgeschlagen. Es sind — wenn nach den Indern die Tiere die Stummen der Erde sind — die Stummen des Himmels. Jeder halte sie heilig, der Tiefere und der Höhere! Denn eben diese sind für die Welt die Mittler zwischen Gemeinheit und Genie, welche gleich Monden die geniale Sonne versöhnend der Nacht zuwerfen."

Wenn wir noch die Frage nach dem Rang der Genies kurz berühren, so geschieht es, weil das antike und moderne Empfinden sich hier in einem schroffen Gegensatze befindet. So hoch die Alten die Kunst schätzten, so stand ihnen doch das Leben und die Auszeichnung persönlichen, namentlich staatsmännischen Wirkens höher als die reine Kunst. Themistokles, befragt, wer ihm höher dünke, Achilles oder Homer, entgegnete fast beleidigt: Willst du lieber Sieger im olympischen Wettkampf sein, oder der Herold, der ihn ausruft? Kein Moderner würde so antworten, höchstens ein preußischer General. Ein Schlachtengenie und der friedliche Kunstgeist ce vainqueur sans vaincus, ce conquérant sans dépouilles, qui puise dans l'éternité pour enrichir le temps, wie die Staël sagt! Pindar und die unbekannten olympischen Akrobaten, die er besungen hat, welcher Gegensatz! Pindar war sich dessen auch bewußt, denn er sagt:

Länger lebt als That das Wort
Zur späteren Nachwelt,
Das mit der Charitinnen Gunst
Die Welt mit tiefem Sinn unterhält.

Einteilung der Kunst.

Mit den sonderbaren, geistreichen, aber oft auch kapriciösen Einteilungen der Künste, welche man namentlich in der idealistischen Schule versucht hat, will ich meine Leser verschonen, es kann sie, wer sich

dafür interessiert, in Schaslers „System der Künste“ nachlesen, und ich will gleich gestehen, daß mir die einfachste und uralte Einteilung in bildende, tönende, redende Kunst, wovon die erste für das Auge, die andern für das Ohr bestimmt sind (das Drama ist ein Mischlingsprodukt), am besten gefällt. Die Idealisten hatten den sonderbaren Kummer, ein solcher „sinnlicher“ Gesichtspunkt sei viel zu ordinär, „als daß man bei ihm als letzten Einteilungsgrund stehen bleiben dürfte“ (Hegel), und sie ersannen nun die tiefsinnigsten Beziehungen und Unterschiede der einzelnen Kunstgattungen, unterschieden, wie Schiller, die „schönen Künste“ als Künste des Geschmackes und Verstandes, von den „rührenden Künsten“, als den Künsten des Herzens und Gemütes, oder setzten, wie Friedrich Schlegel, die Musik als „Kunst der Seele“ (!) der Malerei als „Kunst des Geistes“, der Plastik als „Kunst des Körpers“ gegenüber, woran sich dann die Poesie als die „allgemeine, alle anderen Momente in sich vereinigende Kunst“ anreihte, und schließlich gar noch die „Lebenskunst“ als „höchste“ den Reigen schloß!! Herder suchte sogar den Tastsinn in die Kunst einzuführen, indem er die Skulptur als Kunst des Gefühls, der Malerei als Kunst des Auges und der Musik und Dichtung als Künsten des Ohrs gegenüberstellte. Den unerquicklichen Eindruck der bemalten Natur erklärte er daraus, daß die Farbe nicht gefühlt werden könne und also nicht für die Skulptur passe. Nicht viel besser ist die Hegelsche historische Einteilung in symbolische, klassische und romantische Kunstform, wobei der ersteren die Architektur, der zweiten die Plastik, der dritten die Malerei, Musik und Poesie zusammen zugeteilt werden, und Schellings doppelte Kategorie der realen und idealen Künste (die Musik sollte noch dazu die realste, die Malerei die idealste, die Skulptur die Einheit beider sein!), sowie Vischers gekünstelte Einteilung in objektive (bildende Künste), subjektive (Musik) und objektiv-subjektive Kunstform (Poesie). Als ob Musik nicht ebenso objektiv wäre, wie die Plastik, und „objektiv-subjektive Kunst“ überhaupt einen Begriff vorstellte! Was aber Schasler an die Stelle setzt, den Gegensatz der simultanen und successiven oder der räumlichen und zeitlichen Künste, das läßt sich auch nicht konsequent durchführen. Auch die Musik hat ein simultanes Moment, die Harmonie, und ebenso die Poesie im dramatischen Bild, andererseits die Malerei ein bewegliches im Verwandlungsbild; ferner wird durch diese rein äußere Betrachtung die Mimik, Tanzkunst und Pantomime von der Plastik, mit der sie doch offenbar zusammenhängt, gewaltsam losgerissen und in das entgegengesetzte Gebiet verwiesen, dagegen das lebende Bild wieder der Skulptur angereiht. Dabei

käme noch das Sonderbare heraus, daß der Pantomime und Schauspieler, wenn er in ruhiger, nachdenklicher Stellung verweilte, oder das Balletkorps, wenn es sich zu einem symmetrischen Tableau vereinigt, in ein ganz fremdes Kunstgebiet sich verirrten und so zwanzigmal an einem Abend abwechselnd durch zwei ganz verschiedene Künste hin und her liefen — die reinste Willkür! Kein unbefangener Zuschauer wird den Eindruck haben, daß die Kunst eine andere werde, wenn die Handlung einmal ruht, oder das Bild sich bewegt. Das sind Spitzfindigkeiten der Systemschneider, nicht Unterschiede, die sich aus der Sache ergeben. Die Unterabteilungen der zwei Hauptgebiete blieben zudem doch unerklärt und erforderten wieder besondere Einteilungsgründe. Es giebt keinen andern durchgreifenden Einteilungsgrund als den empirischen nach den Darstellungsmitteln (ruhende Form, Gebärde, Farbe, Ton, artikulierter Laut). Das Darstellungsmittel, also das Eigentliche, wodurch die Kunst wirkt, ist nicht mit dem Material, dem noch ungeformten Naturstoff, zu verwechseln, noch weniger mit dem Objekt oder Inhalt der Darstellung. Diesen bildet stets eine Idee, welche durch die Darstellungsmittel zur sinnlichen Perception gelangt. Insofern bildet eben das Mittel im eigentlichen Sinne die Vermittelung zwischen dem Material und der reinen Idee. Indem es zwei so inkommensurable Sphären, wie Idee und Materie, zu verbinden bestimmt ist, zeigt es nach beiden Seiten hin eine Verwandtschaft.

Die bildenden Künste haben das gemeinsame Prinzip der Darstellung einer Idee im Raume. Sie haben ein stoffliches, greifbares Material, das sie gestalten. Dies Material muß eine gewisse Festigkeit haben; in die Luft, in Asche, Sand, Schnee zeichnen, Eispaläste bauen, wie es einmal Katharina II. veranstaltete, wäre für den echten Künstler Zeitverschwendung, selbst wenn sich etwas Gediegenes damit leisten ließe; er will soliden, haltbaren Stoff als Basis seines wertvollen Schaffens. Deshalb sind auch Feuer- und Wasserwerke, trotz der plastisch schönen Formen (bei Schasler würden sie unter die successiven Künste neben Musik und Poesie zu stehen kommen!), zu vergänglich, um den eigentlichen Künsten angereiht zu werden. So bleiben nur Stein, Metall und Holz für die Baukunst und Skulptur, die Farbstoffe auf verschiedenem Grund (auch farbige Steine in der Mosaik) für die Malerei übrig. Lebendiges Material verwendet das lebende Bild, die Mimik und Tanzkunst. Auch die höhere Gartenkunst ist, trotz Schasler, hierher zu rechnen, da sie mit blühenden Organismen arbeitet und in ihrer edleren Ausbildung unbedingt dem ideellen Schaffen zuzuzählen ist. Den ausschweifenden Gedanken Vischers und Kirchmanns,

das Kunstmaterial müsse abgetötet sein, da es sich nur so frei behandeln lasse (im Drama lassen sie wohlweislich die Forderung fallen), entspricht kein ästhetisches Interesse, da die Freiheit des pflanzlichen Wachsens sich der künstlerischen Gestaltung willig einordnen läßt. Beim Tier ist das anders, wie schon erwähnt. (cf. S. 52 f.)

Die Baukunst.

In der Architektur ist die größte Gewichtsdifferenz zwischen Idee und Darstellungsmaterial, der massigste und umfänglichste Stoff neben der relativ kleinsten Ideenverkörperung. Schon deshalb ist diese Kunst als die niedrigste an die Spitze zu stellen. Sie war auch historisch überall die erste (ἀρχιτέκτων heißt der die Kunst Beginnende). Man sollte denken, bei so riesigem Stoff- und Kraftaufwand müßte diese Kunst auch das Meiste ausdrücken, aber das Gegenteil ist der Fall. Denn je materieller der Stoff, um so weniger kann er das Geistige bezeichnen, die bloße Quantität der verwendeten Masse kann den Mangel der geringen Ausdrucksfähigkeit nicht ersetzen, man fühlt der Architektur gegenüber immer ungefähr die Stimmung, wie sie Goethe drastisch mit den Worten ausdrückt:

„Setz' du Perrücken auf von Millionen Locken,
Setz' deinen Fuß auf ellenhohe Socken,
Du bleibst doch immer, was du bist."

Wegen dieser Ferne von dem Geistigen — die Nachbildung der Körperformen, des Sitzes der Seele, gehört in die Skulptur — kann die Baukunst die Idee auch nur symbolisch ausdrücken und ist daher auch die schwerverständlichste, rätselhafteste Kunst, ohne eingehende geschichtliche Studien nicht voll zu würdigen, und auch damit noch lange nicht in allem klar gestellt, so daß der subjektiven Deutung der Boden überall entzogen wäre. Es ist daher komisch, wenn Vischer gerade die Klarheit an der Baukunst rühmt: „keine andere Kunst müsse in so unbedingtem Sinn sich selbst erklären", und die Baukunst gar die Kunst κατ. ἐξ. nennt (gleich darauf sagt er aber, es sei die „schwer erkennbarste"). Es kommt freilich darauf an, was man in der Baukunst ausgedrückt findet; wer in ihr bloß „Idealisierung der Schwere", ein Spiel mit Lasten, also ein mathematisch-mechanisches Problem sieht, der kann so reden. Ebenso wer in der Baukunst nur eine Idealisierung der menschlichen Wohnung erblickt. Der Tempel ist aber offenbar nicht auf den rohen Begriff der zweckmäßigen Wohnung berechnet, die Säulenhallen des griechischen Tempels, die hohen Gewölbe der christlichen Kirche, von der Ornamentik ganz zu schweigen, sind praktischen Zwecken gegenüber reiner Überfluß. Freilich darf man auch nicht so ins

Weite schweifen, wie Schopenhauer, der den Kampf mit der Schwere oder gar die Überwindung der Schwere als die Idee der Baukunst faßt. Schon Vischer hat dagegen mit Recht bemerkt, man dürfe höchstens von Idealisierung, nicht Aufhebung der Schwere reden; letztere ist ohnehin unmöglich, und wo der Architekt den Kampf mit der Schwere beginnt (wie leider in so manchen modernen Schwindelbauten), bestraft sich jede Übertretung unnachsichtlich mit Einfall und Zerstörung. Aber auch nicht scheinbar darf ich des Grundgesetzes spotten, in dessen Gebiet ich meine ästhetischen Wirkungen suche — der Bau muß wahr sein — und alle Kunststückchen, die die Schwere zu verleugnen scheinen, z. B. die schiefen Türme, schwebenden Lasten, die scheinbar keine Stütze haben, wirken beunruhigend und peinlich, wie jede Täuschung. Wahrheit ist eben die Seele jeder Kunst. Schön dagegen wird der Effekt, wenn Stütze und Last genau proportioniert sind, wenn die weit gespannten Bogen, die hochstrebenden Kuppeln und Türme gerade noch so viel Unterstützung haben, als nötig ist, ehe der Eindruck angsterregend wird; daher ist das Prinzip des kleinsten Kraftmaßes in der Baukunst von großer Wichtigkeit, wie überhaupt die wissenschaftliche Mechanik in der Verteilung der Tragkräfte, in der Vorbereitung und Lösung der architektonischen Gegensätze, dem Rhythmus der konstruktiven und ornamentalen Formen eingehende Anwendung finden muß. Die Baukunst hat den engsten Anschluß an die Wissenschaft und Technik.

Das sind aber nur die formellen Seiten; der ausschweifendsten Spielerei und Willkür wäre Thür und Thor geöffnet, wenn nicht die praktischen Interessen den Flug der Phantasie beschränken und auf die reellen Bedürfnisse lenken würden. Ein vernünftiger Mensch baut nur, wo er entweder das Gebäude nützen oder eine ethische Idee sinnvoll aussprechen will; um eine algebraische Formel mechanisch darzustellen, dazu ist schon das Material und die Aufführung zu kostspielig. Nun ist ein bloß auf das nackte Bedürfnis gegründetes Haus kein Kunstbau, dafür genügt der Maurer und Zimmermann; Kunst beginnt erst, wo eine große Idee versinnbildet werden soll. Hier bietet sich von selbst die religiöse Idee als die höchste, der Tempel als Darstellung einer Religion. Aber auch dieser Gedanke ist zu abstrakt, der Tempel muß als Behausung Gottes, als Kultusstätte für die Gemeinde gefaßt werden, jetzt bietet er eine Menge Anhaltspunkte zu konkreten Formen. Damit ist zugleich der praktische Zweck und die ideale Bedeutung vereinigt und versöhnt. Beide Gesichtspunkte gingen in der Entwickelung der Stilformen stets Hand in Hand. Der häufige Regen in Griechenland erforderte das giebelförmige Dach, das dem ägyptischen Bau fehlte. Der Rundbogen wurde nötig, wo er einen

größeren, inneren Raum umspannen sollte; größeren Raum aber mußte der Tempel bieten, wenn er wie im christlichen Gotteshaus nicht bloß Unterkunft und Denkmal für ein Götterbild, sondern Versammlungsort der Gemeinde sein sollte. Der Spitzbogen wieder war ein Aushilfsmittel, wenn man den starken Seitenschub des Rundbogens vermeiden und bei ungleicher Spannweite und Stützendistanz dennoch gleiche Kämpferhöhe der Stützen und Scheitelhöhe der Gurten einhalten wollte; zugleich liegt darin eine ungemeine Verstärkung der Höhenrichtung. Allein diese praktischen Wandlungen gingen ebensosehr aus einer ästhetischen Quelle hervor: aus dem Drang der künstlerischen Phantasie, dem ethisch-religiösen Leben den naturentsprechenden Ausdruck in der Form zu geben. Das stumpfwinklige griechische Giebelfeld vollendet wesentlich den Charakter ruhiger Stimmung, befriedigter Harmonie, der Rundbogen und sein Gewölbe hat etwas von der gemessenen Würde der römischen Machtherrschaft über die Völker, wie er auch das ideale Streben der ersten Kirche in edler Einfachheit symbolisiert, der Spitzbogen und die reiche architektonische Entfaltung der Gotik giebt sowohl dem germanischen als dem entwickelten christlichen Prinzip beredten Ausdruck.

Die Architektur giebt dem individuellen Zug des Künstlers wenig Raum, ihre Gebilde bezeichnen den allgemeinen Geist der Zeit, des Volkes, besonders den religiösen. Daher ist sie die objektivste Kunst und ihre Geschichte zugleich eine Geschichte der Kultur. Wir wollen die wichtigsten Formen in einer kleinen Übersicht kurz betrachten.

Hegel faßt die Baukunst zu weit, wenn er sie als „Bearbeitung der Natur" definiert, „so daß dieselbe als kunstgemäße Außenwelt dem Geist verwandt wird". Dann würden auch Dämme, gepflasterte Straßen und (wie Kant es wirklich gethan) auch Hausgeräte unter sie zu rechnen sein. Ja, es wäre schließlich, wie Lotze mit Recht sagt, jedes Blatt Papier ein Erzeugnis der Baukunst. Dagegen faßt Lotze wieder den Begriff zu eng, wenn er ein „Gebäude für das menschliche Bedürfnis" fordert, und so Obelisken von der Architektur ausschließt, die Pyramiden hinwiederum als Grabmonumente darin einschließt. Was sind dann Obelisken? Handwerkerarbeit? oder was sonst? Das ist so recht Philosophencaprice, von einem willkürlichen Gesichtspunkt aus die ganze Welt in zwei haarscharfe Teile zu spalten und das Zusammengehörigste auseinanderzureißen, nur daß dem Prinzip sein Recht geschieht. Lotze kann nicht einmal die griechischen Tempel, die bloß der Aufbewahrung der Götterbilder dienten, in sein „menschliches Bedürfnis" unterbringen. Will er aber auch das religiöse und überhaupt das Pietätsbedürfnis darunter verstehen, dann werden die Obelisken und Standsäulen wohl auch darunter zu rubrizieren sein.

Auch das weitere Unterscheidungsmerkmal Lotzes, „stehendes Gebäude“, ist Willkür. Lotze hatte wahrscheinlich Angst, man könnte am Ende die Lokomotive und das Dampfschiff zu den Architekturen rechnen. Aber davon scheidet sie die rein technische, ideenarme Bestimmung. Könnte man (wie man in Amerika thatsächlich anfängt) eine Kirche auf Rollen fortbewegen, so würde sie dadurch nichts an ihrer Schönheit einbüßen, bei Schasler freilich würde sie dadurch wie mit einem Zauberschlag aus der bildenden Kunst in die Musik übergehen.

Wo immer ein idealer Gesichtspunkt maßgebend für die Bauthätigkeit wurde, da haben wir Architektur, mag sie der Verherrlichung profaner Macht wie in den Königspalästen und sonstigen Prachtbauten oder der religiösen Idee gelten. Schon einzelne Säulen gehören hierher. Die Obelisken haben nach Hegel die symbolische Bedeutung von Sonnenstrahlen, sie stammen aus dem Mitraskult und sind reich mit Hieroglyphen bedeckt. Ihre religiöse Bedeutung mindestens ist ohne Zweifel und zeigt sich hier Lotzes engherzige Definition in ihrer vollen Blöße. Auch die orientalischen Labyrinthe (Höfe mit Säulengängen) sind keineswegs zum läppischen Spiel gebaut, sondern zu sinnvollem Umherwandeln unter symbolischen Rätseln. Herodot beschreibt ein solches beim See Möris mit dreitausend Gemächern in zwei Stockwerken. Auch die indischen Pagoden sind noch ein Mittelding zwischen Haus und Säule, sie sind schmal und hoch und haben ihre Grundform von ausgehöhlten Säulen. Die Pyramiden sind gleichfalls nicht für wirkliche Menschen errichtet, sondern für die bedürfnislosen Todten; daher ihre breite Auslagerung und spitze Höhe. Ein seltsames Monument war auch der Belusturm, den Herodot (I. 181) beschreibt. Er war nicht Tempel, sondern ein System terrassenförmig aufeinander gebauter massiver Türme, der unterste ein Stadium lang und breit, auf diesem ein zweiter u. s. f., im ganzen acht Türme. Auf dem letzten Turm stand ein Tempel mit einem Lagerpolster und einem goldenen Tisch. Kein Standbild! Die Priester behaupteten, der Gott besuche den Tempel und ruhe auf dem Lager aus. Auch die sieben Ringmauern der alten Mederstadt Ekbatana, welche die Sonnenburg umschließen und in ihren sieben Farben die Sphären des Himmels sinnbilden, verdienen hier Erwähnung. (Aus dem bisherigen geht hervor, daß das Bauwerk stets eine Bedeutung, und zwar eine Bedeutung für den Ort haben muß, an dem es steht, es soll monumental sein. Wie kahl und nüchtern nehmen sich die imitierten Propyläen, griechische Tempel, Pagoden in modernen Städten aus, die gar keinen praktischen Zweck, weder für die Wohnung, noch für den Kultus haben und nur für das Anschauen da sind! In der

sentimentalen Wertherzeit errichtete man gern in Gärten an einsamen Plätzen Monumente bloß zu rührsamem Schwelgen. Da steht z. B. ein Obelisk mit der Inschrift: Der Unvergeßlichen. Es ist kein Grabmal; denn es liegt dort niemand begraben. Auch nicht ein Denkstein für eine Geliebte. Der Besitzer hat keinen solchen Verlust zu beklagen. Aber er denkt, es könnte ein empfindsamer Freund vorübergehen, der um eine „Unvergeßliche" trauert, wie würde der Anblick des Steins ihn rühren! Oder er selbst, der zur Zeit noch keine teure Geliebte zu beweinen hat, könnte doch einmal eine Unvergeßliche verlieren und dann stünde der Stein schon da. Wir denken heute nur noch mit Lächeln an solche Alfanzereien.)

Der eigentliche Tempel ist anfangs primitiv zugerichtete Höhle wie bei dem indischen Grottentempel, dann selbständiges Bauwerk. Im Orient unregelmäßiges Erzeugnis üppig wuchernder Phantasie und reicher Symbolik, gewinnt der Tempel bei den Griechen den klassischen Charakter edler Einfachheit und erhabener Ruhe. Die Grundform des Wohnhauses ist deutlich noch erkennbar, aber aufs höchste veredelt. Da der Tempel nicht zum Wohnen bestimmt ist, mithin ein Abschluß gegen Wind und Wetter nicht mehr nötig, so ist der antike Tempel nach außen offen; die Wand ist mindestens an einer Seite durchbrochen und die stehen gebliebenen Tragstützen in Säulen abgerundet. Zahl, Stärke und Höhe derselben ist genau auf das Minimum des Erfordernisses reduziert. Im dorischen Stil, wo die Säule stark und niedrig ist (die Höhe das vier- bis sechsfache des unteren Durchmessers), ist die Zahl der Säulen geringer als im jonischen, dessen schlanke, zierliche Säule das 7—10fache des unteren Radius erreicht. Die Säule, entweder glatt oder kanneliert, steht im dorischen Stil unmittelbar auf dem Unterbau, im jonischen und korinthischen wird ein Postament untergeschoben, oben findet sie, sich verjüngend, ihren Abschluß im Kapitäl, das im dorischen Bau wieder einfach aus Wulst und Platte besteht, während im jonischen Stil der Widderkopf (nicht Schnecke), im korinthischen außerdem das Akanthusblatt hinzukommt, bei welcher Umgestaltung es stets an Größe und Reichtum gewinnt; das Polster fällt schließlich hinweg. Auf der Säule ruht das Architrav, der Hauptbalken, der die Säulen quer verbindet; zwischen ihm und dem Kranzgesims liegt der mit bildnerischem Schmuck besetzte Fries. An der Schmalseite des Tempels und der entsprechenden Rückseite steigt der dreiseitige Giebel empor, dessen Innenseite Reliefarbeiten bedecken.

Ein Muster dorischer Bauart ist der Tempel zu Pästum und das Parthenon zu Athen, jonischer der zu Ephesus und das Erechtheum auf der Akropolis, korinthisch-römischer das Pantheon in Rom.

Bögen und Wölbungen, deren Erfindung dem Demokrit zugeschrieben wird, die aber bei den Griechen nur sehr selten sich finden, finden reichste Verwendung bei den römischen Tempeln, Wasserbauten, Amphitheatern u. s. w.

Der christlich-romanische Stil ging von der Basilika, dem römischen Gerichtshaus als Grundplan, aus, verwertete aber im Aufbau sowohl die griechisch-römische Kunstvollendung, als den Ideengehalt des christlichen Kultus, hier besonders im reichen Schmuck des Portals, fügte den Glockenturm hinzu und im Innern die im Interesse der Liturgie erforderlichen Gegenstände: Altar, Lektorpult, Taufbrunnen u. s. w. War der griechische Tempel nach außen offen, nach innen geschlossen, so ist, da das Volk nun im Heiligtum Sitz und Stimme erlangt hat und die erhabene Feier der Liturgie Störung vom Lärm der Außenwelt nicht dulden kann, der christliche umgekehrt nach außen geschlossen, im Innern aber ohne Schranken.

Der gotische Stil hat den christlichen Grundgedanken der Vergeistigung und Bewältigung der Materie. Alles, vom kreuzförmigen Grundplan bis zur hochragenden Kreuzesblume dient in vollendetster Durchführung und Konsequenz dieser Idee des Emporsteigens, der Transscendenz, des sieghaften Triumphs des Geistes über die Welt. Während die antike Säule immer noch den Eindruck des ruhigen Lastträgers macht, scheint der gotische Pfeiler wie ein riesiger Baum frei aufzustreben und seine Gurten wie Äste in hochgeschwungenen Bögen mit anderen zu kühnen Spitzen wie absichtslos zu vereinigen. Von außen gesehen bieten die mächtigen Strebebögen und gigantischen durchbrochenen Türme denselben Eindruck; die Rose über dem reichen Portal und die überreiche und doch nicht ermüdende Ornamentik veranschaulichen außerdem den mystischen Gehalt des Christentums in einer Dogmatik aus Stein, während die kolossalen Fenster durch die reiche Übermalung doch nur dämmerndes, geheimnisvolles Licht hereinlassen; denn ein anderer Tag soll hier Licht geben als der Tag der äußeren Natur.*)

Mit der Renaissance wird die Einheit und innere Harmonie des christlichen Tempelbaus durchbrochen. Ein bloß äußerliches Aufnehmen antiker Formen mit dem Verlassen der christlichen Tradition und übermäßigen Rücksichtnahme auf praktische Bedürfnisse und Be-

*) Das Wesen der Gotik (das Wort war eigentlich ein Schimpfwort, wodurch man die Bauart lächerlich machen wollte = Barock, Rokoko) liegt nicht in den Spitzbögen, die auch schon im romanischen Stil vorkommen, sondern in der Verbindung des Kreuzgewölbes mit einem ausgebildeten Strebesystem, das darauf hinausläuft, die Umfassungsmauern zu entlasten und trotz der Höhe und Last mit großen bunten Fenstern und Maßwerk zu zieren.

quemlichkeiten bringt ein Element des Zwiespalts und kahler Nüchternheit an die Stelle der tiefsinnigen, gläubigen Konsequenz der Gotik. Im Rokoko steigert sich die äußere Schale zur prunkvollen Größe, während sie im Zopf zur steifen, pedantischen Klassicität wieder herabsinkt. Die moderne Architektur hat ebenso wie der Protestantismus für das religiöse Bedürfnis nichts geschaffen; ihre Schöpfungen liegen auf dem profanen Gebiet der Technik, im Brücken-, Eisenbahn-, Tunnel-, Kanalbau.

Feinsinnig hebt Goethe die Wirkung einer reich mit Monumentalbauten versehenen Stadt auf die Bevölkerung hervor: „Die Bürger einer solchen Stadt wandeln und weben zwischen ewigen Melodien, der Geist kann nicht sinken, die Thätigkeit nicht einschlafen; das Auge übernimmt Funktion, Gebühr und Pflicht des Ohrs, und die Bürger am gemeinsten Tag fühlen sich in einem idealen Zustand, ohne Reflexion, ohne nach dem Ursprung zu fragen, werden sie des höchsten sittlichen und religiösen Genusses teilhaftig. Dagegen in einer schlecht gebauten Stadt, wo der Zufall mit leidigem Besen die Häuser zusammenkehrte, lebt der Bürger unbewußt in der Wüste eines düsteren Zustandes; dem Fremdeintretenden aber ist zu Mute, als wenn er Dudelsackpfeife und Schellentrommel hörte und sich bereiten müßte, Bärentänzen und Affensprüngen beizuwohnen."

Die Bildnerkunst.

Die Skulptur ist Darstellung organischer Formschönheit in körperlicher Form. Obwohl Herders Ansicht, die reine Skulptur wirke auf das Gefühl (eigentlich meinte er den Tastsinn) falsch ist, so ist doch auch die landläufige Ansicht, die Skulptur wirke bloß auf das Auge, falsch, wir verlangen das Massive der Natur und würden uns etwa mit stereoskopischer Täuschung nicht zufrieden geben. Als Darstellerin des Lebendigen, insbesondere des menschlichen Leibes, ist sie ein gewaltiger Schritt vorwärts vom Mathematisch-Räumlichen zum Geistigen. In demselben Maß aber, als sie ideeller wird, verkürzt sie die Dimensionen ihrer Gebilde und rückt aus dem Massigen und Räumlich-Erhabenen in das ungeänderte Volumen ihrer Naturvorbilder zusammen. Den Übergang bilden die Kolossalstatuen, Memnonssäulen, Sphinxe (die bei Kairo ist 148′ lang, 65′ hoch), die Hegel noch zu den Architekturen rechnet.

Man hat die Skulptur die idealste Kunst genannt. Dieser Ausdruck sagt nicht etwa, daß das körperliche Bild der entsprechendste Ausdruck des Geistigen sei, denn Sprache und Ton sind weit deutlichere und unmittelbarere Verkörperungen des Gedankens, aber während der flüchtige Laut nur immer ein einzelnes Moment, eine vorübergehende

Gefühls- und Gedankenwelle der Seele anzugeben vermag und wir aus Worten nur in der schwankenden Erinnerung ein ätherhaftes Gesamtbild des Menschen und seines Charakters uns konstruieren können, stellt die Skulptur uns den geistigen Menschen in der körperhaften, treuen Nachbildung seines Leibes, der das Siegel der Seele und ihre Inschriften trägt, sichtbar und greifbar im ganzen vor Augen. Die Gestalt des Menschen giebt trotz ihrer Rätsel, welche die Physiognomie noch nicht gelöst hat, ein Sürplus über all seine Reden und Handlungen ja selbst über seine inneren Vorstellungen und Regungen, wenn wir dieselben wüßten: es ist der Zauber der Sichtbarkeit, Anschaulichkeit, geschlossenen Abrundung, der uns die körperlichen Erscheinungen, das Porträt noch interessant erscheinen läßt, ja erst recht interessant erscheinen läßt, wenn wir von dem geistigen Leben bereits die umfassendste Kunde gewonnen. Die Gestalt des Menschen ist, wie Goethe sagt, der beste Text zu allem, was sich über ihn sagen und empfinden läßt. Besseres und Tieferes läßt sich nicht sagen, als was die Natur selbst von ihm geschrieben, als diese Selbstbiographie, welche die Seele unbewußt in ihren Körper niedergelegt hat. Nur ist sie in Hieroglyphen geschrieben und fehlt uns noch die Entzifferung dieser geheimnisvollen Symbolik.

Durch den Mangel der belebenden Farbe und des seelenvollen Blicks der Augen steht die Skulptur gegen die Malerei zurück, dagegen übertrifft sie dieselbe durch die Verwendung der drei Raumdimensionen und somit durch die vollendetste Nachbildung der Körperformen. Ihre vollste Stärke entwickelt sie daher in der Darstellung des reinen Sinnlichschönen, einfacher, harmloser Lebensformen und Situationen. Es spricht für das feine Taktgefühl der Griechen, daß sie die Vorwürfe ihrer Plastik hauptsächlich in diesem niederen Gebiet suchten und dornausziehende Athleten, sandalenanlegende Jünglinge, diskuswerfende Krieger u. s. w. schufen, ja selbst in ihren Göttergestalten das Menschliche, wenn auch in edler Würde, stets hervortreten ließen. Sie kannten die Grenze ihrer Kunst und wollten lieber im soliden Feld derselben den höchsten Kranz erringen, als durch gewagte Spekulationen dem zweifelhaften Ruhm einer Erweiterung der natürlichen Darstellungsmittel nachjagen. So verzichteten sie von vornherein auf die Darstellung des seelischen Blicks und schufen ihre Statuen blind. (Das Einsetzen von Edelsteinen kann nur als sporadische Geschmacksverirrung angesehen werden, es geschah in der Regel mit Rücksicht auf religiöse Zwecke.) Doch waren sie hier wieder zu bescheiden. Es ist nicht zu verkennen, daß das Fehlen des Augensterns unschön, befremdend wirkt; die christliche Bildhauerkunst hat in der Tieferlegung

des Augensterns und dem Schattenspiel unter dem schwungvoll gewölbten und verstärkten Augenknochen Mittel gefunden, den fehlenden Glanz einigermaßen zu ersetzen, gleichwie sie die geistige Bedeutung der Körpergestalt in ihren Christus- und Heiligengestalten ungleich höher und idealer zu entwickeln vermochte; aber den berechtigten Tadel einer Überschreitung der Grenzen der Plastik und allzu malerischer Behandlung der Körperformen dürfte sie nicht stets vermieden haben.

Jedenfalls sind die Griechen in der Plastik der Körperformen noch nicht überholt worden. Der Sinn für das Anschauliche, Körperhafte läßt sich auch in ihrer Poesie überall nachweisen; wie wichtig die Griechen den Körper hielten, beweist z. B. Homer naiv, wenn er die Seelen der Verstorbenen *εἴδωλα καμόντων*, Schattenbilder nennt, die Leiber und zwar die toten Leiber als *αὐτοί*, „sie selbst" bezeichnet. Il. I.: *ψυχὰς Ἄϊδι προίαψεν, δ'αὐτοὺς δὲ ἑλώρια τεῦχε κυνέσσιν.* Es mag dies auch ein Grund sein, weshalb sie der persönlichen Unsterblichkeit wenig Wert und Glauben beilegten und die Unsterblichkeit des Ruhms vorzogen.

In anderem Sinn ideal ist die Plastik, indem sie fast einzig der Darstellung schöner Körper dient und dem Häßlichen, der Karikatur am wenigsten Raum bietet. Es hat dies verschiedene Ursachen: Schon die Kostbarkeit des Materials mahnt, Zeit und Geld nicht an minderwertige Vorwürfe zu verschwenden, der Hauptgrund aber ist ein sachlicher: es fehlt in der Plastik die zeitliche und räumliche Aufhebung des Häßlichen, wie sie in der Musik, Mimik und Poesie möglich ist; die grinsende Fratze des Fauns, des Kobolds bleibt, sie kann nicht wie beim Komiker durch eine nachherige edlere, oder auch nur andere aufgelöst werden, und es kommt unnatürlich und widerlich vor, wenn ein vorübergehender Gesichtsausdruck in Stein oder Holz verfestigt wird; die ruhende Häßlichkeit hinwieder bedürfte des Kontrasts einer edlen Persönlichkeit, diese ist nur in Gruppendarstellung möglich und selbst hier hat sie ihr Mißliches, denn körperliche Gruppen bilden keineswegs in der Innigkeit ein Ganzes, wie die perspektivischen in der Malerei; jede Statue ist ein Ganzes für sich und muß wesentlich für sich geschätzt werden. Deshalb und weil die Statue überhaupt das Körperhafte in täuschendster und drastischester Natürlichkeit zur Anschauung bringt, während die Poesie es nur der Phantasie vormalt, wirkt das Häßliche zu peinlich und wird hier in der Regel nur in kleinen Statuetten oder als Nebendekoration an Portalen, Kirchenstühlen, Simsen geduldet.

Da die bildende Kunst nur ein Moment darstellen kann, so eignet sie sich vollkommen nur für ruhende Gestalten, für das eigentliche

Porträt, den bleibenden Gesichtsausdruck, daher schon der Name statua = stehende Figur; die Handlung kann sie nur andeutend geben, indem sie den fruchtbarsten Moment herausgreift. Dieser ist nicht gerade die ἀκμή, der Gipfelpunkt und Endpunkt der Handlung, über den hinaus keine Steigerung mehr möglich ist — der Künstler muß auch der Phantasie noch Nahrung geben — sondern mehr das Anspannen und Zubereiten, in dem aber schon die Flugweite der sich sammelnden Kraft ersichtbar ist. Wer z. B. die Thätigkeit des Hiebs darstellen will, giebt dem schwertbewaffneten Arm die Lage, in der er eben den weitesten Punkt des Ausholens erreicht hat, und nun im Begriff ist vorwärts zu schwingen, spätere Stadien würden eher glauben machen, daß er deute oder spieße, als daß er haue. Myrons Diskuswerfer, obwohl in höchster Aufregung, zeigt doch den Augenblick vor der That, wo er sich sammelt; er gleicht der gespannten Feder, wir glauben im nächsten Moment zu sehen, wie er vorschnellen wird. Die darzustellende Situation darf überhaupt nicht eine augenblickliche sein, was aussähe, als wären die Personen eben durch Hüons Horn versteinert worden — Momentphotographen sind nicht malerisch, noch weniger bildnerisch — sondern ein Zustand des Verweilens, der einige Zeit in Anspruch nimmt. Die Laokoongruppe bringt schon durch die Fesselung der Gestalten diesen Charakter der Beharrung zum klaren Ausdruck, aber es ist erst der Anfang des Angriffs und die Umstrickung noch nicht ganz vollendet. Der eine Knabe ist eben erst durch ein Schlangenband in die Gruppe hereingezogen, um mit ihr ein Ganzes zu bilden; nur die Hauptfigur zeigt schon Schmerz, die Knaben nur erst Angst und Entsetzen, ein Biß ist noch nicht erfolgt — einige Minuten später und die Gruppe ist zu einem scheußlichen Klumpen unförmlicher Fleischreste mit den sich im Blut wälzenden Schlangen verwandelt. Taumelnde Bacchanten, schwebende Grazien sind daher kein Vorwurf für die Skulptur; die laufenden Gestalten, mit den flatternden Gipsgewändern, die von einem imaginären Wind gebläht sind, wie man sie in Rokokokirchen sieht, wirken komisch. Eine bewegte Schaukel, eine pendelnde Uhr wird man im äußersten Punkt des erreichten Gleichgewichts darstellen, wo die Flugkraft eben von der Schwerkraft überwältigt wird und ein Moment der Ruhe eintritt, nicht im blitzartigen Stadium der Mitte, was von der Bewegung überhaupt gar nichts zeigen würde. Myrons Läufer Ladas, der eben die Hand nach dem Kranz ausstreckt, während der Atem seinen Lippen zu entfliehen scheint, giebt den Moment des beruhigten Strebens, wo die Bewegung dem Erlöschen nahe ist und eine Pause eintreten muß.

Wenn die Kunst des Bildners in diesen und ähnlichen Meisterwerken die Starrheit und Festigkeit des Steins teilweise überwunden hat, so bleibt doch erhabene Ruhe immer die schönste und eigentliche Aufgabe der Bildnerei, wenn auch das Element der Beweglichkeit, das die Plastik vor der Architektur voraus hat, nicht geleugnet werden kann.

Die Skulptur ist keine gesellige Kunst und jede Figur ist gern wie die Spinne in ihrem Netz für sich allein. Obwohl Gruppendarstellungen von ihr nicht ausgeschlossen — wir haben die prachtvollsten Meisterwerke in diesem Genre — dürfen sie doch nicht zu ausgedehnt sein (drei Figuren sind schon das höchste) und werden am besten auch körperlich miteinander verbunden, wie bei den Pietas. Nebeneinanderstehende Figuren haben keinen gemeinsamen Raum, denn der Luftraum zwischen ihnen ist ein anderer als der materielle ihrer Figuren, auch mangelt gegenüber der Malerei der gemeinsame Hintergrund; daher wird bei größeren Gruppendarstellungen, wie beim Reformationsdenkmal in Worms, gern jeder Figur ihr eigenes Postament gegeben und dieselbe auch durch die räumliche Distanz von den anderen als ein selbständiges Ganze hingestellt. Keineswegs erlaubt ist es, wenn eine Herme z. B. die des Gasteigerbrunnens in München auf einen noch dazu aus anderem Material gefertigten Knaben Wasser speit. Ein bloßer Kopf ist keine Person, die etwas ausführen kann.

Das Denkmal als die „durch die Sprache der Kunst ausgedrückte Bewunderung" (Jean Paul) macht da viel zu schaffen, wo nicht körperliche Kraft und Schönheit geboten werden kann; daher eignet es sich mehr für Krieger und Helden, als für Künstler und Gelehrte. Bei letzteren ist die Büste entsprechender, die das immer geistesedle Antlitz und damit die Bedeutung des Mannes vollkommen genügend wiedergiebt. Was Fechner über die Schubertstatue sagt, gilt von vielen Kollegen: „das kleine Männchen mit dem unordentlichen Haar, den freistehenden Vatermördern, dem ausgerundeten Bäuchlein scheint eher einem wohlkonditionierten Beamten zu gleichen, der in nachdenklicher Stellung zwischen Daumen und Zeigefinger eine Prise hält, mit der er, sobald ihm der richtige Gedanke gekommen, seine Nase belohnen wird". Die antike Gewandung giebt auch keine Hilfe. Für einen Gelehrten, der nicht das Gesicht eines Apollo hat, sind die Gewänder griechischer Götter dieselbe Mummerei, als wenn man einen bärtigen Mann in Mädchenkleider steckte. Selbst dem modernen Helden steht die antike Gewandung nicht gut. In Mailand steht Napoleon als antiker Heros. Wie fremdartig kommt uns das vor, noch dazu bei der unscheinbaren Statue des „kleinen Generals"! Statt der Dichterstatuen im Hausrock rät Lotze deshalb, lieber Gestalten aus den Werken

zu geben. Insofern bei berühmten Feldherren das eigentlich Bedeutende, die Intelligenz und Thatkraft, auch nur im Angesicht gegeben werden kann, ist unsern Künstlern auch bei den modernen Helden eine böse Klippe in den Weg gelegt, welche die alte Zeit nicht hatte, wo der Feldherr, z. B. Alexander, oft mit persönlichem Mut an der Spitze des Heeres vordrang. Napoleon hat feines Urteil verraten, als er nicht mit dem Säbel in der Faust dargestellt sein wollte, wie es der Maler David vorhatte, sondern in Ruhe auf einem wilden Roß. „Denn", sagte er, „mit dem Säbel gewinnt man keine Schlachten". Noch eine Bemerkung möge mir hier bei Besprechung der Gedächtnisbilder gestattet werden: Warum denn immer alte Männer, wackelnde Greise? Ist denn Goethe, Wagner u. s. w. nur als altersschwacher Mann verehrungswürdig? Warum haben wir so selten das Bild des Dichterjünglings, oder nur des Mannes in der Vollkraft seines Schaffens? Die Alten haben nie einen Greis als Statue gesetzt, bekannt ist die „ewige Jugend der griechischen Götter". Das gehört zur Idealität der Skulptur, daß sie den Helden zum Jüngling idealisiert, der er übrigens doch auch einmal gewesen ist. (Weibliche Kolossalstatuen, Bavarien, Germanien, haben etwas Unnatürliches, sie widersprechen der Natur des Weibes, das nicht kolossal sein soll.)

Das erhabenste Denkmal haben die Alten mythologischen Helden dadurch gesetzt, daß sie Sternbilder nach ihnen benannten: Ein herrlicheres Erinnerungszeichen kann man kaum denken. Es wird nicht bloß von beschränktem Raum aus gesehen, wie die Statue mit noch so hoher Säule, es dauert nicht bloß Jahrhunderte, sondern für alle Zeiten und Völker unverändert, solange überhaupt die Welt noch steht, gehört aber natürlich nicht in die Skulptur, sondern in die Poesie.

Das Relief steht an der Grenze gegen die Malerei; es ermöglicht durch die Gemeinsamkeit des Darstellungsraumes ungemessene Gruppendarstellung in der Breite, aber es giebt nur eine sehr geringe Perspektive. Gerade dadurch, daß es die wirkliche Raumtiefe benutzt, und überhaupt noch auf dem Prinzip der Körperhaftigkeit beruht schneidet es sich die Darstellung alles dessen ab, was hinter den höchstens zwei Zoll Durchmesser liegt, die das Relief veranschaulicht, während die Malerei auf ihrer reinen Fläche durch Verkürzung und Farbendämpfung die ganze Tiefe der Anschauung wiedergeben kann. Ein weiterer Unterschied und eine Konsequenz der plastischen Raumenge ist noch, daß, als Grundfläche und Haltpunkt für die Anschauung nicht wie bei dem Gemälde der Vordergrund, sondern der Hintergrund gilt, von dem aus die Gestalten im Relief hervortreten.

Wir haben noch das Material kurz zu würdigen. Die wertvollsten

Stoffe wie Gold, Elfenbein, Silber sind schon ihrer Kostbarkeit wegen selten anzuwenden, nur wo besondere Pracht als Nebenmoment zum Ausdruck kommen soll, wie beim Zeus des Phidias, kommen sie in Betracht, das Elfenbein besonders in kunstvollen Schnitzereien. Künstlerisch steht das weiche Edelmetall gegen das sprödere Erz zurück, dieses ermöglicht auch wegen seiner Dehnbarkeit die Darstellung dünner, flatternder Stoffe und kühnerer Stellungen (der Diskuswerfer von Myron ist von Erz). Nachteile des Erzes sind: 1. sein metallischer Schimmer, der ästhetisch stört, obwohl er abgemattet werden kann; 2. der Umstand, daß durch den Guß die Details abgerundet und nicht deutlich genug hervorgehoben werden. Daher ist der Erzguß auf das stark Ausgesprochene, Kühnere, Athletische, Heroische angewiesen. Am besten eignet er sich für Denkmäler, namentlich auch mit Rücksicht auf Wind und Wetter. Der edle Rost, die grüne Patina giebt sogar der Statue eine Art Weihe und Schmuck wie das grüne Moos der ehrwürdigen, im Sturm beharrenden Eiche.

Das ideale Material für die bildende Kunst aber ist der weiße Marmor. Sein reines Weiß drückt die Idealität, die Unschuld, die Abstraktion von allem Fleisch und sinnlichem Leben, die Erhöhung in die Freiheit des Geistes aus, ohne doch die Andeutung des Lebenshauches und der Lebenswärme, die dem spröden Erz fehlt, zu versagen. Das glanzlose, poröse Korn des Marmors giebt auch an den Rändern einen Anflug von Durchsichtigkeit, daher das sanfte Verhauchen der helleren und dunkleren Partien, die Abstufungen von Licht und Schatten, der Zauber der Reflexe.

Nach Erz und Marmor kommt das billigere Holz, in dem noch edle Kunstwirkungen möglich sind. Nicht aber ist dies mehr der Fall bei Porzellan, Gips und Stuck, oder gar Blech und Papiermaché, worin die moderne Fabrikation sich bis zu Blumensträußen und Fruchtstücken verirrt hat.

Die Mimik und Tanzkunst.

Die Mimik gehört als zeitliche Kunst in eine Reihe mit Musik und Poesie, als plastische Kunst jedoch schließt sie sich unmittelbar an die Skulptur, sie ist bewegte Plastik. Sie setzt den Leib, den die Plastik nur in Ruhe oder angedeuteter Bewegung geben kann, in Bewegung, bedarf also des Materials eines lebendigen Körpers und ist dadurch imstande, die zartesten seelischen Affekte für das Auge nachahmend zu gestalten, wogegen sie die ideale Weihe, welche Erz und Stein in ihrer Unsinnlichkeit und edlen Schönheit dem menschlichen Leibe geben, einbüßt.

Die Mimik wirkt jetzt in der Regel nur als helfende Kunst beim

Schauspiel und ihre Wichtigkeit wird hier in der Charaktermaske und dem Gebärdenspiel allgemein anerkannt, aber die selbständige Pantomime gilt als verachtet und wird nur als derbkomisches Possenspiel im Cirkus geduldet. Es sind verschiedene Umstände, die zu dieser Niedrigstellung der Pantomime beigetragen haben. Erstens ein in der Kunstart selbst begründeter Mangel: Die Pantomime hat etwas Unwahres; es kommt uns sonderbar vor, daß vernünftige Menschen als Taubstumme sich gerieren und nur durch Zeichen miteinander verkehren. Dadurch ferner, daß sie nur ein sehr beschränktes Darstellungsmittel hat und eine weitläufige Handlung in all ihren Momenten auf die schwerverständliche Gebärde reduzieren muß, hat sie erstens nur ein sehr kleines Stoffgebiet, zweitens wird sie zur Übertreibung gezwungen; denn wo dem Agierenden nur das wortlose Zeichen zu Gebote steht, muß dieses weit eindringlicher und schärfer gegeben werden, als wo im begleitenden Wort oder Ton die deutliche Erklärung liegt. Soll z. B. die Aktion des Thüranklopfens veranschaulicht werden, so wird sich der Schauspieler im redenden Drama mit einem einmaligen Schlag begnügen, denn er wird ja gehört; der Pantomime, der nichts hören lassen darf, wird dafür dreimal die Pantomime des Anpochens machen und er wird viel weiter ausholen müssen als der erstere, so daß es wie eine Karikatur aussieht. Und so in allem. Der Pantomime muß kräftig und drastisch agieren, er muß in alles, selbst in unbedeutende Handlungen Accente legen, er muß viel länger bei einer Aktion verweilen, damit der Zuschauer Zeit hat, über den Sinn und Zusammenhang nachzudenken, so daß das Ganze wie in einem Hohlspiegel ein verzerrtes Gesicht bekommt und die Kunst in der Regel nur für einfache komische Motive ausreicht. Nur bei einem so lebhaften, formliebenden und schon im gewöhnlichen Leben heftig gestikulierenden Volk, wie es die Italiener sind, ist die Pantomime besonders in der burlesken Form Volksliebhaberei geworden und überhaupt zu größerer Bedeutung gekommen; uns erstere Nordländer läßt die „Possenreißerei“ kalt, wir lieben die geistige Kunst, vor allem die Musik. Der dritte oder vierte Mangel, der die Entwicklung der Mimik hintangehalten hat, ist die Unmöglichkeit einer schriftlichen Fixierung ihrer Leistungen, wie sie den anderen zeitlichen Künsten Poesie und Musik möglich ist, so daß jeder Schauspieler seine Kunst von neuem erfinden muß. Selbst die Wiedergabe des flüchtigen Lautes hat man durch den Phonographen zu bewerkstelligen vermocht und so auch die individuelle Färbung eines Ton- und Redestückes aufzubewahren ein Mittel gefunden; in der Mimik ist man auf lückenhafte bildliche Darstellungen und Photographien angewiesen. Immerhin kann der Mime von Meisterwerken

der bildenden Kunst sehr viel lernen, wie er auch das Studium der Kollegen seiner Zeit, und Beobachtungen in der Menschenwelt keineswegs versäumen darf. Aber während die Schöpfungen der übrigen Künste entweder in natura oder mittels Schrift und Druck für die fernste Zukunft verewigt werden, „flicht dem Mimen die Nachwelt keine Kränze“; er muß bei der Mitwelt seine Lorbeeren suchen, um dann wenigstens den kahlen Namen für die Späteren zu retten, bei dem sich dann die Welt das übrige in der Phantasie ausmalen kann, wenn sie liest, daß Devrient, Garlick, die Malibran u. s. w. ihre Zeit entzückt und begeistert haben.

Ähnlich verhält es sich mit der Tanzkunst, die aber nie selbstständige Bedeutung hatte, weshalb sie Hegel eine amphibische Zwitterkunst nennt. Ein Tanz ohne Musik wirkt gespenstisch; schon des Rhythmus wegen kann er des begleitenden Tons nicht entbehren, derselbe muß zum wenigsten durch das Minimum des Kastagnettenschalles oder Tambourinschlages gegeben werden.

Wirkt die Mimik durch Gestikulation und Gesichtsausdruck, so die Tanzkunst durch die rhythmische Bewegung der Glieder, wobei die Entfaltung von Anmut und Grazie der Hauptgesichtspunkt ist. In den alten Chortänzen, die sogar bei religiösen Anlässen stattfanden, sowie in den ursprünglichen Volkstänzen war der Tanz zugleich Pantomime, nämlich Ausbruch religiöser Begeisterung oder sinnvolle Darstellung der Handlung des Liebeswerbens, oder wie in gymnastischen Tänzen der kriegerischen Tapferkeit. Unser Walzer ist z. B. nur die losgerissene bacchantische Schlußfigur einer längeren choreographischen Liebesscene. Die alten Volkstänze, die letzten Reste naiver Kunst, sind durch die Geschmacklosigkeit und Gewaltthätigkeit der modernen Tanzkünstler ihrer edlen Einfalt und Bedeutung beraubt worden und jetzt nur sinnlose Berauschungsmittel oder affektierte Scharwenzelei wie die französische Quadrille, die Menuetts u. s. w. Nur in südlichen Ländern, besonders Italien und Spanien, haben sich teilweise die alten Charaktertänze als schwache Abbilder der ehemaligen Würde und Schönheit gefristet. Höher noch stehen die Odaliskentänze in der Türkei.

Vom Ballet des Theaters habe ich keine Ursache zu sprechen, denn was dort geboten ist, sind Kunststücke wie das kreiselhafte Drehen bei rechtwinkliger Beinstellung, das Laufen auf den Fußspitzen und ähnliche Dinge, die eigentlich in den Cirkus gehören.

Die Tanzkunst ist, schließlich bemerkt, die einzige Kunst, in der das Weib dem Mann den Kranz abgewinnt und zwar der Grazie, der Anmut der Bewegung halber, die eine Mitgift der Natur für das weibliche Geschlecht ist.

Die Malerei.

Die Malerei ist eine Bereicherung und zugleich eine Verarmung gegenüber der Skulptur. Das körperliche Bild ist eine Realität, die von allen Seiten betrachtet werden kann wie ein Naturgegenstand, das Gemälde kann nur von vorn gesehen werden, ja, es übt seine volle Wirkung nur von einem einzigen Gesichtspunkt. Die Darstellung der körperlichen Formen ist auf die Umrisse, das Allgemeinste des Gegenstandes, beschränkt, die Körper sind auf die Fläche projiciert; eben dadurch aber gewinnt die Malerei die ganze Ausdehnung nach der Tiefe und Breite und kann die ganze Fülle der in dem Gesichtsfeld gegebenen Anschauung aufnehmen. Diese Bereicherung des Inhaltes ist der Grund, warum man nur von malerischer Unordnung spricht, nicht von plastischer; denn wo nur ein oder zwei Gegenstände, da ist weder zu ordnen noch in Unordnung zu bringen. Auch gewinnt dadurch die Malerei sofort die Darstellungsfähigkeit sowohl der Natur als des Menschenlebens in seiner geschichtlichen und socialen Gemeinschaftlichkeit (Landschaft, historisches Gemälde, Genrebild). Auch die Schwere ist aufgehoben. Die faltigsten Gewänder bieten kein Hemmnis mehr wie in der Skulptur, die kühnsten Stellungen, selbst freischwebende, Flug, Sprung, überhaupt jede Bewegung ist dem Maler zu schildern möglich, wobei jedoch das Gesetz der verlangsamten Bewegung in Kraft bleibt. So macht die Malerei schon einen bemerkenswerten Schritt vorwärts aus der starren Ruhe der Plastik zur bewegten Kunst. Eine gewisse Bewegung und Handlung fordern wir von dem luftigen Schein der Malfiguren, die der körperlichen Schwere enthoben sind; Körperbau, Haltung und Bewegung, die uns an der Statue entzücken, machen in malerischer Produktion nur einen ungleich leereren und kälteren Eindruck, am besten nimmt dergleichen sich noch aus in einfach umrissener Zeichnung, die uns ins Statuarische zurückversetzt. Auch ist die Nacktheit, die wir in der Bildnerei bis zu gewissem Grade vertragen, in der Malerei stets anstößig. Hier ist kein in der Kunstart begründeter Vorwand gegeben, die Schwierigkeit der Gewandbildung fällt weg, und an Stelle der keuschen Weihe des farblosen Marmors tritt der sinnliche Reiz der warmen Farbe, während die reinen Formen doch nur unvollkommen gegeben werden können. Dazu kommt, daß wir vom gemalten Menschen die empirische Stellung seiner Persönlichkeit wissen wollen, wozu die Tracht unerläßlich. Nur gekleidete Gestalten sind malerisch, nicht Körper. Daher bevorzugt die Skulptur einfache typische Charaktere, welche zu ihrer Begreiflichkeit der socialen und nationalen Tracht wie der Umgebung nicht bedürfen; Prinzip der

Malerei ist dagegen das Heraustreten in die geschichtliche Wirklichkeit. Nackte Gestalten, die keine Gegenwart und Zukunft haben, die, wie Lotze sagt, „um die Reinheit der Luft besorgt machen", erregen sofort den Eindruck, daß sie nur zur Schaustellung menschlicher Gattungsschönheit und Erweckung sinnlicher Lust gemalt wurden. Der Maler darf nicht vergessen, daß seine Hauptaufgabe nicht Darstellung der Körperformen, sondern der geistigen Physiognomie ist. Der Ruhm Lenbachs liegt wesentlich darin, daß er aus dem Auge heraus malt, im Blick sitzt die Seele, er ist das absolut Malerische am Menschen bei Makart aber sitzt der Geist im Fleisch.

Wichtiger noch als der Gewinn in Breite, Tiefe, Bewegung, Tracht und Charakteristik ist für die Darstellung des Lebendigen das Element der Farbe. Farbe giebt der Malerei etwas Saftiges, mit Lebensstoff Tingiertes, Blühendes, Lachendes; je mehr Farbe, desto mehr Schein inneren Lebens, Wärme und Fülle des Daseins; Farbenfreude ist Lebensfreude; unverfälschte Naturmenschen, Kinder, Völker, Frauen lieben Farben, Überbildung und Überfeinerung ist gegen die Farbe gleichgültig oder gar feindlich. Das ist ein gewichtiger Fortschritt der Malerei, namentlich zur Charakteristik des seelischen Innern. Schon die Kontraste von Licht und Schatten, noch mehr die Farbe gehen der Statue ab bis auf einige Andeutungen beim Marmor (der Duftschleier des weißen Marmor, der Goldton des parischen und penthelischen Marmor). Daraus ist freilich kein absoluter Vorzug der Malerei zu schließen; man kann z. B. streiten, ob die mediceische oder die Tizianische Venus schöner ist; aber jedenfalls ist ein gewaltiges neues Feld für die bildende Kunst durch die Farbe erobert, freilich auf Kosten der reinen Formdarstellung. Durch die Farbe ist die Malerei in den Stand gesetzt, die herrlichsten Lichteffekte der Natur, das wundersame Farbenspiel des Clair-Obscur, die zarten Nuancen der aufbrechenden Rose, das Glänzen durchscheinender Traubenbeeren, den feuchten Glanz der Kieselsteine im glitzernden Bach, das Spiegelbild der Ufergewächse im See und zugleich die Tiefe und Eigentümlichkeit des Wassers wiederzugeben. Am höchsten aber bewährt sich die Magie der Farbe, namentlich der Ölfarbe, in der Wiedergabe des Inkarnats, des seelenvollen Blicks, und damit der inneren Affekte und Stimmungen, daher die Malerei auch nach dieser Seite einen gewaltigen Fortschritt zur Verinnerlichung und Vergeistigung bedeutet. Wo die Zeichnung hervortritt und die Farbe zurück, wie bei Cornelius, da wird das plastische Moment mehr zur Geltung kommen; in der Stimmungsmalerei, z. B. bei Correggio, Rembrandt, aber kommt ein neues Element, das musikalische und romantische herein, welches die Malerei

auch für das Phantastische, Gespensterhafte geeignet macht; selbst unsichtbare Wesen, Götter, Engel können, freilich unvollkommen, etwa durch Wolken, charakterisiert werden. Selbst das Unklare, Unbestimmte, vor allem der Luftton kann gemalt werden. So sehen wir innerhalb der Malerei selbst den Fortgang vom einfachen Umriß, der der Plastik am nächsten liegt, durch den farblosen Kupferstich und Holzschnitt, den edlen gedankenreichen Karton Raphaels und Cornelius' bis zur modernen Freilicht- und Impressionsmalerei, welche die Form fast verschwinden und Licht und Farbe wie selbständig erscheinen läßt. Während der Kupferstich den Hintergrund leer läßt und die Gestalten in scharfer Form und Schattierung abhebt, malen die Neueren fast nur noch die Luft und das Licht und alles verschwimmt in Stimmung. Wir haben neuestens selbst Farben ohne Zeichnung, improvisierte Farbenharmonien, wobei sich die Zeichnung nachher eintragen läßt; solche Dinge erinnern an Körners Figuren aus zusammengeklatschten Tintenklecksen.

Auch das Häßliche wird nun der bildenden Kunst mehr zugänglich, es kann durch die Kontraste der umgebenden Figur aufgehoben werden, doch eignet es sich besser für den Holzschnitt als das Gemälde, es soll nicht zu deutlich werden. Nicht Raphael sondern Hogarth war Karikaturmaler! Die Malerei gewährt auch dem Künstler ein stärkeres Hervortreten der eigenen Persönlichkeit. Der Maler schildert die Dinge, wie er sie sieht, als Reflex seiner Seele, seiner Gemütsstimmung, mit warmem Anteil seines Innern, direkter Ansprache an unser Mitgefühl. Skulpturwerke haben viel weniger Unterschied von einander als Gemälde, noch weniger freilich kann der Architekt von seiner Individualität in ein Bauwerk legen. Da der Drang hierzu nun einmal doch im Meister liegt, so hat er gern entweder sich selbst an einem verborgenen Platz, etwa als betender Pilger, angebracht oder durch einen kleinen Architektenscherz schalkhaft verewigt, was der Maler nicht nötig hat; denn seine Werke sind zugleich sein Selbstportrait, der Namenszug in der Ecke genügt.

Da die Malerei durch die Grenzstellung gegen die zeitlichen Künste zur Übertretung ihrer Schranken verführt, so ist es nötig, einige Regeln noch besonders einzuschärfen:

1. Die Malerei soll weder in die Skulptur zurück noch in die Poesie vorausschreiten. Eigentliche Bewegung ist für sie immer noch undarstellbar, obwohl die Malerei hier freier ist als die Skulptur. Wo sie jedoch Gruppen darstellt, müssen diese in Handlung gesetzt werden. Das Konterfei einer ruhenden starren Gruppe wie in der photographischen Wiedergabe ist als Gemälde unerträglich. Bei Darstellung einer Handlung zeigt sich die Feinheit des Künstlers in

der Wahl des fruchtbarsten Moments*), der wie schon erwähnt, nicht gern der Augenblick der leidenschaftlichsten Aktion ist. So hat Delaroche bei Darstellung der Ermordung der Söhne Eduards durch Macbeth feinsinnig den Moment gewählt, wo die Kinder, aufgeschreckt durch das bellende Hündchen in Todesangst von ihrem Lager nach der Stelle sehen, woher man den Eintritt des Mörders vernimmt. Dadurch wurde zugleich das Gräßliche vermieden. Natürlich ist Einheit des Moments unerläßlich. Wunderschön ist hier Leonardo da Vincis Abendmahl, das den Moment fixiert, wo Christus eben die Worte gesprochen: „Einer von euch wird mich verraten“.

2. Die Malerei wähle nicht Sujets, die nur durch Worte verständlich werden, sonst verirrt sie sich in die Dichtung und Allegorie. Man kann einen tiefbrütenden Menschen malen, aber nicht Hamlet, wie er den Monolog spricht: „Sein oder nicht sein“ ꝛc. Hiergegen fehlen die Festversammlungen, Fürstenproklamationen in Ständehäusern u. s. w. Überhaupt sind redende, schreiende Gestalten künstlerische Sünden, da die Rede ja nicht gemalt werden kann.

3. Auch nicht zu tief ins Musikalische darf sich der Maler verlieren. Derart ist Ary Scheffers Mignon, der man es ansehen soll, daß sie eben das Gedicht: „So laßt mich scheinen, bis ich werde“ gesprochen.

4. Auch die Vermischung der einzelnen Zweige der Malerei ist von Übel. Keine charakterlosen Zwitterdinge zwischen Portrait und Historie, Geschichtsbild und Genre, Genre und Landschaft! Die Staffage in der Landschaft muß durchaus anspruchslos sein, sie muß Menschen zeigen, die wie Hirten, Jäger in das elementare Leben passen und im steten Umgang mit der Natur etwas von ihrer Unmittelbarkeit angenommen haben. Ein Köhler an einem Meiler ist bei einem Waldstück angebracht; aber nun hält ein Ritter zu Pferd vor ihm, er scheint ihn etwas zu fragen. Was will er? Wir besinnen uns auf ein genrehaftes oder balladenartiges Motiv und das Landschaftsgefühl ist aufgehoben. Ruinen, Schlösser geben der Landschaft romantische Färbung und fügen sich gut in die ruhige, zeitlose Stimmung derselben. Dagegen zerstören Eisenbahnen, Fabrikschlöte, überhaupt das unruhige Leben der modernen Technik den landschaftlichen Eindruck. Eisenbahnschienen schnüren mit ihren regelmäßigen Linien die freie Gestaltung der Naturformen unangenehm ein, es sieht aus, wie wenn Kinder über eine Zeichnung geraten und die freigeschwungenen Konturen nach dem Lineal mit derben Bleistiftstrichen überfahren.

*) Dies gilt selbst für die Heraldik. Die Tiere müssen hier in der prägnantesten Stellung, Rosse in Bäumen, Raubtiere im Ansprung gezeichnet werden.

Die Musik.

Indem wir zu dieser Kunst übergehen, überschreiten wir eine Kluft; ein ganz neues Reich beginnt: statt der Welt des Auges die des Ohrs und reinen Gedankens, statt der räumlichen Stetigkeit die zeitliche Bewegung.

Schon durch die Beweglichkeit und Zeitlichkeit ist der Ton für die Darstellung des Geistigen geeigneter als die bildende Kunst, denn das geistige Leben verläuft in kontinuierlich-zeitlichem Fluß, im wechselnden Spiel der Empfindungen, Strebungen und Gedanken. Daher ist die Musik ideeller als die bildende Kunst, die den Geist nur im Reflex der äußeren Körperlichkeit, also gleichsam aus zweiter Hand geben kann. Nach einer anderen Seite freilich ist die Musik wieder sinnlicher, aber nicht wie Engel*) meint, weil Luftschwingungen gröber sind als Ätherschwingungen, denn die physikalische Grundlage unserer Bewußtseinserscheinungen geht uns in der Ästhetik nichts an, sondern, weil das Hören realistischer ist als das Sehen, das Hören steht dem Fühlen näher als der mehr geistige Genuß der Anschauung. Naturmenschen, Kinder werden sehr, ja fast physisch erregt durch Töne; zum Würdigen eines nicht zu grell gemalten Bildes, ja auch nur der umgebenden Natur, gehört schon eine feine Erziehung. Der Bierphilister wird am Sonntag, wenn er sich im Wirtshausgarten regaliert, ein Konzert gern mitgenießen und dabei sogar den Karfreitagszauber aus Parzival nicht übelnehmen, während er zum Besuch der herrlichen Kunstsammlungen seiner Stadt, der ihm kostenfrei zu Gebote steht, nicht zu bringen ist, weil er sich da zu sehr anstrengen muß. Maßvolle, klare, ruhige Naturen werden mehr für das Auge, sinnliche mehr für das Ohr empfänglich sein. Es ist bei der Erziehung sehr wichtig, der nervösen, durch die Musik genährten leidenschaftlichen Stimmung das Gegengewicht der objektiven Ruhe der Plastik, zumal bei dem musikalischen Gemüt der Deutschen zu geben. Ist die Musik als unräumliche, anschauungslose Kunst ideeller als das Bild, so ist sie wieder weniger ideell als die Dichtkunst. Das Wort wirkt weniger durch den Klang als durch die logische konventionelle Bedeutung. Wohl kann der Sprechton den seelenvollsten, innigsten Ausdruck, die zartesten Accente annehmen, aber die Hauptsache ist für die Wirkung doch der begriffliche Sinn, der keine Beziehung zum Klang hat. Wir können das Fürchterlichste ruhig, sogar scherzhaft sagen, es wird seine Wirkung

*) Dessen „Ästhetik der Tonkunst" ist neben Ambros' „die Grenzen der Musik und Poesie" und Wallaschecks „Ästhetik der Tonkunst" das Beste und Ausführlichste, was bis jetzt über die Philosophie der Musik geschrieben wurde.

doch nicht verfehlen, wir sprechen gleichsam direkt für den Verstand, und beim Lesen der Dichtung entschwindet das hörbare Wort überhaupt gänzlich. Anders in der Musik. Während wir die Worte nicht nach ihrer Klangschönheit, sondern nach ihrer Zweckmäßigkeit und logischen Verständlichkeit wählen, ist im Tonreich der Klang alles, jede geistige Beziehung muß in Tönen klar ausgedrückt werden und nur durch die Schönheit des Tones und der Tonfolgen kann sie ästhetisch wirken. Heinrich Köstlin hat sehr treffend die Tonkunst mit dem Edelmetall verglichen, aus welchem der Künstler sein Bild treibt, die Sprache dagegen mit dem gemünzten Gold, das zum Zweck des Verkehrs geprägt wird. Dem Tonkünstler steht nur das Rohmaterial der Klänge zur Verfügung, der Dichter arbeitet mit den bereits gestempelten und ihrer rein natürlichen Färbung mehr oder minder entfremdeten Begriffsmarken.

Daraus geht hervor, daß die Musik eine *selbständige Kunst* ist, nicht etwa bloß Idealisierung, oder gar Hyperidealisierung des Sprechtons. Es sind vielmehr zwei getrennte Wege, die Wort- und Tonkunst nehmen, obwohl sie sich vielfach, wie keine anderen Künste, innig berühren. Die Tonsprache ist eine neue Sprache neben der Wort- und Gebärdensprache; sie spricht die tiefste Weisheit aus, aber in einer Sprache, welche über die Vernunft hinausgeht, sie ist klar, aber nicht für den reflektierenden Verstand, sie ist kein willkürliches, leeres Tonspiel, sondern sie spricht das Wirkliche, Wahrhaftige, ganz Bestimmte, die innerste Seele der geistigen Affekte aus, sie hebt das Empfindungsleben nach allen Farben und Nuancen aus seinem ahnungsvollen Dämmerschein ins wache Bewußtsein, bringt das unerklärliche, namenlose Wogen und Wallen der Gefühle in die farbigen, zitternden Lichter des träumerischen Stimmungskolorits und so gleichsam zur äußeren Anschauung. Sie dringt in der Seele bis dahin vor, wohin der Verstand nicht reicht, wo Begriffe versagen: „Was ahnungsvoll den tiefen Busen füllet, es spricht sich nur in *meinen* Tönen aus", spricht Polyhymnia, und nach dieser Richtung, in der Darstellung des *Gemütslebens*, ist die Musik wieder ideeller als die Poesie, die wesentlich das *Verstandsreich* zu ihrem Boden hat und so lebhaft sie der Phantasie dienen mag, doch immer mit abstrakten Begriffen arbeiten muß. Eben wegen der innigen Verbindung jedoch, in der Verstand und Gemüt stehen, besteht für die Musik das Bedürfnis der Anlehnung an die deutlichere Wortsprache, schon damit ihre luftigen Gebilde Rückgrat und Festigkeit, Sinn und Bedeutung gewinnen. Jede der drei Sprachen: Wort-, Ton- und Gebärdensprache hat einen für die anderen unauflöslichen Rest, aber durch die Einheit des Geistes besteht

eine teilweise Deckung, Überschneidung und Parallele, daher das Naturgemäße ihrer Ergänzung und Verschmelzung.

Material und Darstellungsmittel der Musik ist der Ton. Betrachten wir das Wesen desselben, dann werden wir finden, was er auszudrücken fähig ist. Der Ton entsteht durch Anschlagen von Luftschwingungen am Hörnerv, und zwar solchen, die mindestens 16,5 mal in der Sekunde schwingen. Unter dieser Schwelle liegen die Geräusche. Noch 40000 Schwingungen in der Sekunde werden im Ohr wahrgenommen, musikalisch verwertbar sind aber nur die unter 4000 liegenden. So umspannt die Tonleiter sieben Oktaven, vom tiefen c bis zum doppeltgestrichenen h. Einfache Töne geben Stimmgabeln, Glasharmoniken, gedeckte Orgelpfeifen, Flöten. Zusammengesetzte Töne nennt man Klänge. Sie haben ihre bestimmte Färbung von der Zahl, Stärke und Anordnung der harmonischen Obertöne. Aneinander gereihte Klänge geben die Melodie, simultane Töne die Harmonie. Die Tonfolgen werden gleichheitlich abgeteilt und im ersten, dritten u. s. w. Ton accentuiert durch den Takt oder Rhythmus.

Der Musikton ist vom Sprechton wohl zu unterscheiden. Ich spreche hier nicht von der Bedeutung, sondern von dem Ton als solchen, dem reinen Klang. Vor allem fällt der mattere, unsichere Klang des letzteren sofort auf. Es ist derselbe Muskelapparat, der für Wort und Ton in Kraft tritt, aber der Ton wird durch stärkeren Anhauch gebildet als das Wort und ruht wesentlich in den klaren Vokalen und hier wieder am besten im A und O, für die Sprache dagegen sind die Konsonanten, das eigentlich Artikulierende, wichtiger als die Vokale. Während der Ton fast nur den Kehlkopf beschäftigt, treten beim Sprechen Zunge, Zähne, Gaumen, Lippen, überhaupt alle Organe, welche den Ton modifizieren und nuancieren können, in Thätigkeit, denn Wort ist mehr Geräusch als Ton, nur die begleitenden Geräusche geben den begrifflichen Sinn. Ganz unabhängig wird der Gesang vom Wort in der Koloratur, den Rouladen, Trillern und Fiorituren. Ferner ist in der Musik die Tonhöhe und die Stärke des Tones streng vorgeschrieben, für die Sprache nicht; ebensowenig findet strenge Rhythmik des Redeganzen statt. Wir wechseln bei der Sprache beständig mit der Tonhöhe, um das Monotone zu vermeiden, da der Redeton nur wenig Umfang besitzt gegenüber den sieben Oktaven der Musik und also nur wenig Fähigkeit, in der Tonhöhe das Charakteristische zu geben; dadurch schwankt und oscilliert jede Silbe, selbst wo sie dem flüchtigen Beobachter zu stehen scheint (man erkennt das sofort, wenn man den Gesangston daneben stellt). Auch wo die Rede sich zum künstlichen Vortrag steigert, wo die Sprache gleichsam

Gesellschaftstoilette anzieht, der Ton fester, plastischer wird und das bequeme, nachlässige Gleitenlassen der Töne in fein stilisierte Deklamation übergeht, wird die Kluft gegen die Musik wohl verengert, aber nicht überbrückt. Die Kunstrede ist Idealisirung der natürlichen Rede hauptsächlich nach der Seite des Wortsinns und Wortlauts, der Gesang Idealisierung des Lautes nach der Seite der Empfindung und des Tones.

Darum gestattet der Ton im mehrstimmigen Gesang das gleichzeitige Aussprechen der Empfindungen verschiedener Personen, ja sogar verschiedener Arten von Empfindungen, z. B. in der Oper, wo der Held seine Begeisterung, der Bösewicht seinen Groll, der Chor seine Sympathie oder Antipathie mit den Hauptpersonen in demselben Canon ausdrückt. Ein mehrstimmiges Sprechen dagegen ist nur als Unfug und Streit denkbar und ganz unpoetisch.

Worin besteht nun das musikalisch Schöne?

Man kann das musikalisch Schöne setzen in die bloße, physiologische Wirkung, in den Wohllaut des reinen Tones. Wilde und Kinder erfreuen sich am bloßen Lärmen und Klappern, das ist für sie Musik. Das Brausen des Meeres, das Plätschern des Baches, das Rauschen des Waldes entbehrt nicht des Angenehmen, Sinnlich-Ergötzlichen, und wenn wir unter den Civilisationswundern des Orpheus und Apollo hören, daß ihr Gesang die wildesten Naturen bezähmte, die doch kaum großes Musikverständnis mitbrachten, so müssen wir der Musik schon eine elementare Macht zuschreiben, die im bloßen Element des Tones und seiner Wirkung auf die Nerven liegt. Auch im bloßen Rhythmus liegt ein belebendes, anfeuerndes Moment, so im bloßen, monotonen Trommelschlag, im taktmäßigen Dreschen, das so heiter und behaglich stimmt, im Klappern der Mühle und ähnlichem. Mit Recht bemerkt Jean Paul, daß ganz leere aber rhythmisch scharf accentuierte Verse, wie: „Im Winter, mein Günther, da drischt man das Korn“ einen eigenen Zauber üben. Viele Kindersprüche, z. B. solche, die zum Abzählen beim Laufspiel benützt werden, sind vollständig sinnlos und werden doch ob ihres gleichmäßigen Tonfalls mit Lust gesprochen.

Es ist höchst bezeichnend für unsere Kulturentwickelung, daß eine Theorie, welche die Hauptwirkung der Musik in dieser rein physiologischen Seite sah, in dem Wert, den sie für Wilde und kleine Kinder hat, nicht bloß Beachtung fand, sondern gar noch als der Höhepunkt der Musikphilosophie gepriesen und Jahrzehnte hindurch mindestens von allen Ästhetikern mit Achtung behandelt wurde. Freilich, es war

ja auch die Zeit, wo der große Darwin den Kunsttrieb der Tiere entdeckt hatte, wo alle Chemiker und höheren Badergesellen an der Quadratur des Zirkels: der Ableitung des Geistes aus der materiellen Bewegung, mit krampfhafter Ausdauer wie Wagner an seinem Homunculus arbeiteten und nur noch ein klein wenig fehlte, daß das „hohe Werk“ gelungen wäre. In der That, es wäre zu schön gewesen, Sittlichkeit, Religion, Gewissen, Kunst, Denken auf ein klein wenig Bewegung im Gehirnbrei — ein wenig hin, ein wenig her — reduziert zu sehen, und so aller unnützen Aufregungen, welche die Verdauung und das Vergnügen stören, namentlich jener fatalen „Angst vor den Dämonen“, welche schon der antike Feuerbach, Demokritos, als das Unseligste und Schädlichste auf der Welt erkannt hatte, gründlich los zu sein. Ein Glied in dieser Kette des materialistischen Trugs war auch Hanslicks, des großen Referenten der „Neuen Freien Presse“ Erklärung des Musikalisch-Schönen. Es ist ja sonnenklar, daß die Musik „die stärkste Wirkung bekanntlich auf Wilde übt“ und „der Einfluß der Töne mit der Unkultur des Geistes und Charakters wächst“!!! Wer so etwas schreibt, dem sollte eigentlich das Musikreferieren polizeilich verboten werden. Soweit also wären wir endlich, nachdem die Musik in ihrer Entwickelung nach der ideellen Seite bei unseren großen deutschen Meistern ihren Gipfelpunkt erreicht hatte, uns zu zanken, ob sie solches thun dürfe, oder thun könnte; daß sie es schon wirklich gethan hatte, kümmerte nicht, wir liegen noch über die ersten Prinzipien im Streit. Aber wenn die Musik rein physiologisch wirkt, warum ist da die Wirkung nicht auf alle Menschen die gleiche? Warum gestaltet sich die Wirkung genau entsprechend der geistigen Bildung? Gift, Arzneien u. s. w. bringen bei allen Menschen dieselben Wirkungen hervor, dagegen fühlt sich bei einer Messe von Palestrina der eine vom Schauer der Ewigkeit angeweht, der zweite ergötzt sich an der technischen Verwicklung der Stimmen, dem dritten ist die Musik langweilig, oder höchstens als historisches Kuriosum interessant.

Eine andere Gruppe bilden die Herbartianer, die Mathematikphilosophen, denen das Architektonische in der Musik, die „formalen kontrapunktischen“ Verschlingungen und Auflösungen, über alles gehen.*) Hier ist auch die frostige Allegorie Schlegels von der „gefrorenen

*) Schon Kant ist leider mit dem bösen Beispiel vorangegangen in § 53 seiner Kritik der Urteilskraft. Die Affekte würden, sagt er, nur symbolisch mit den Tönen verbunden, insofern die Tonverhältnisse mathematisch auf Regeln gebracht werden könnten und dadurch die „ästhetische Idee eines zusammenhängenden Ganzen einer unnennbaren Gedankenfülle einem bestimmten Thema gemäß“ entstehe. Doch leugnet Kant die direkte Wirkung der mathematischen Verhältnisse.

Musik" und den in „Fluß gebrachten Formen" wieder zu Ehren gekommen. Es ist ja richtig, daß ein harmonisches Musikwerk auch eine konstruktive Bedeutung hat — man kann eine Symphonie Beethovens in ihrem schematischen Aufbau z. B. einer Art Anatomie unterwerfen, wie Merks gezeigt hat — aber was bei dieser logischen Geometrie herauskommt, ist doch ein sehr dürftiges Gerippe, das von dem eigentlich Genialen keine Ahnung giebt. Das wäre, wie wenn einer die Dichtungen Shakspeares und Sophokles aus der Grammatik und dem Versmaß erklären wollte. Die ledernste Kapellmeistermusik stünde dann mit den Erzeugnissen des Genies auf einer Reihe. Bestände die Musik bloß in „tönenden Verhältnissen", „kaleidoskopischen Arabesken" an einem „klingenden Nichts", wie es Hanslick so unübertrefflich geistreich ausdrückt, dann könnte man ja aus reinen Tonzusammenstellungen, etwa nach mathematischen Verhältnissen, die herrlichste Musik zusammenleimen; aber dies hat Hanslick, der große Philosoph, leider unterlassen und uns die Mozartschen Symphonien und Wagnerschen Opern nicht beschert, die er aus dem reichen Füllhorn seines „klingenden Nichts" hätte aufbauen können.

Man muß doch fragen: Wozu denn diese Formen? Diese Beziehungen der Klänge, dieses Zusammenstimmen und Widerstreben, Fliehen und sich Erreichen, Aufschwingen und Ersterben? Warum hier eine Fuge, dort ein Kanon, hier ein Allegro, dort ein Andante, hier diese, dort jene Tonart und Modulation. Damit die Seele sich ein symmetrisches Gebäude aus Tönen vorstelle, eine unbewußte Rechenkunst übe, eine computatio computare se inscii, wie Leibniz meint? Und wo ist eine Erklärung der Melodie, der successiven Verbindung der Töne? Hier versagt die formale Theorie, sie giebt höchstens für die harmonische Struktur eine schwache Analogie.

Wir werden so, wenn wir überhaupt eine Erklärung suchen wollen, über den sinnlichen Wohlklang und die formale Technik von selbst ins ideelle Reich getrieben. Nur aus dem Drang der ideal erregten Seele, sich auch dieser Welt, des Reiches der Töne geistig zu bemächtigen, kann die Musik hervorgegangen sein. Für wilde Bestien mag der bloße sinnliche Klang genügen, nicht aber für Menschen, diese verlangen einen höheren Inhalt. „Die Seele, die den reinen Eindruck der Töne ohne Kenntnis der Sprache empfängt, wohnt in Tieren" (Jean Paul). Gerade beim gemeinen Mann wirkt der Inhalt des Liedes weit bedeutender, als die Melodie. Die Kriegslieder des Tyrtäus, das ça ira der Marseillaise, die Dudelsacklieder der Hochländer, wirkten durch den Text. Die schönsten Melodien werden vom niederen Volk abgewiesen, wenn der Inhalt dem Denken nicht

entspricht, und die Teilnahmslosigkeit, die der gemeine Mann der reinen Instrumentalmusik entgegenbringt, liegt in seiner Unfähigkeit, geistige Haltpunkte für seine Phantasie in dem Melodienstrome zu finden, bestimmte Vorstellungen mit dem rätselhaften Tonchaos zu verbinden. Der Mensch sucht überall nach Ideen. Schon elementare Tonbewegungen, die noch dem Geräusch angehören, wie das Wehen des Windes, das Brausen des Sturms, gemahnen uns schlechthin an ernste oder fragende, ruhige oder erregtere, mildere oder lebhaftere Gemütsbewegungen; es redet etwas aus ihnen zu uns, wir glauben einen Naturgeist, drohend oder friedlich, zu vernehmen und wir selbst haben kein besseres Mittel, unser individuelles Empfinden auszudrücken als in Tönen und in der Betonung von Wörtern. Alle lebenden Wesen geben ihr Fühlen durch das Hineinlegen der Seele in den Tönen kund, alle lebenden Wesen hören aus den Tönen das Fühlen anderer heraus; Ton ist Lebensäußerung und kann alle Empfindungen und alles Leben bezeichnen. Das *Empfindungsleben* ist des Tones Element, während das *äußere Leben* nur unvollkommen in Tönen gemalt werden kann. Ebenso schadet die *logische Deutlichkeit* des Wortes dem Empfindungsausdruck, daher auch nach der Verstandesseite eine Grenze für die Musik sich aufrichtet. Die Überschreitung dieser Grenzen giebt die fehlerhafte Tonmalerei und Programmmusik, die bloße Titularmusik, Musik in partibus infidelium, wie Ambros sagt. Berlioz hat hier namentlich gesündigt. Er meinte hemmende Schranken niederzureißen, die jedoch unverrückbare Grenzsteine sind. Am besten noch kann die Musik vom äußeren Leben malen und also bloß nachahmen, was schon in Tönen sich kund giebt: das onomatopöische Pfeifen des Windes, Rauschen des Quells, Rollen des Donners, den Kuckucksruf z. B. in der Pastoralsymphonie Beethovens. Das giebt aber nur ein sehr kleines Gebiet und darf keineswegs als die eigentliche Domäne und der Ausgangspunkt der Tonkunst betrachtet werden. So wenig als die Sprache ist die Musik durch Belauschung entstanden. Gesang und Musik sind Ausdruck des *seelischen* Lebens, wie ja schon der Naturschrei als elementarer Gesang lehrt. Der Gesang ist, wie Hegel sagt, kadenzierte Interjektion, nicht Naturschrei, sondern Kunstausdruck desselben. Liebe, Sehnsucht, Freude, Zorn, Haß, alle Tonarten und Register der Seele liegen schon im natürlichen Empfindungslaut; den Klang für sich ohne seinen Sinn festhalten, heißt, wie Wagner sagt, den Kehlschlag der Nachtigall ohne das schlagende Herz betrachten. Freilich darf man nicht ein paar Takte daherbringen und fragen: Was bedeutet dies? Das hieße aus der abgeschlagenen Nase einer Statue die Bedeutung des Ganzen konstruieren.

Das Musikalisch-Schöne ist gleichbedeutend mit dem geistigen Gehalt des Tons.

Und welch reiche Mittel hat die Tonkunst, den geistigen Affekt zu symbolisieren!

1. im Takt: Der gerade $^{2}/_{4}$-Takt ist männlich, entschieden, schwer, gravitätisch, der $^{3}/_{4}$-Takt weiblich, milde, leichter. Schnelles Tempo eignet sich mehr für Instrumente wie das Klavier und die Flöte, die keine Schwelltöne besitzen, weniger für Streich- und Blechinstrumente;

2. in der Tonstärke. Daß das Forte energische, wilde, leidenschaftliche Affekte, das Piano sanft verhauchende, zarte Stimmungen malt, liegt auf der Hand. Crescendo ist ein Übergehen vom Leichteren zum Ernsten, ein Anspannen der Seele, Decrescendo ein Abspannen und Beruhigen;

3. in Tiefe und Höhe. Männer sprechen tief, Kinder und Frauen hoch. Das halten vielleicht Ästhetiker, die vom Ausdruck in der Musik nichts wissen wollen, für einen Zufall und würden es ebenso passend finden, wenn die Männer hoch und die Frauen tief sprächen. (In der Tierwelt ist dieser Unterschied nicht.) Es ist aber kein Zufall. Der Gegensatz des Tiefen und Hohen geht dem Gegensatz des Langsamen und Schnellen, Großen und Kleinen, Starken und Schwachen parallel. Die höchsten Töne des Soprans eignen sich so wenig für das Ernste und Erhabene, wie die der Flöte; nur die Violine vermag in der Höhe durch erhabene Gefühlstiefe zu wirken, aber nicht, wie Engel meint, „weil sie an Obertönen reich ist", denn in der Höhe verschwinden die Obertöne resp. sie werden nicht mehr gehört. Wenn tiefe Instrumente an dem tändelnden Spiel der hohen teilnehmen, so klingt dies skurril, ist daher für komische Wirkungen verwendbar. Helle Klangfarben bei großer Höhe, wie Trompeten, werden den Ausdruck des Entschiedenen in die Region des Hohen und Anmutigen hineintragen, dunkle Klangfarben wie die sanften Orgelregister den des Weichen und Milden in die des Ernsten und Schweren.

4. in der Tonart. Dur und Moll haben den Gegensatz der Konsonanz und Dissonanz, des Heiteren und Ernsten, der aber durch Beimischung von Elementen entgegengesetzten Charakters mehr oder weniger aufgehoben werden kann. Durch Vermeidung von Dissonanzen, schnelleres Tempo u. s. w. können Mollstücke heiterer als manche Durstücke erscheinen.

5. Die einzelnen Instrumente haben in ihrer Klangfarbe auch seelische Accente: cf. das Schmachtende des Violoncello, das Choralartige der Posaune, das krystallklare ideale Gepräge der Harfe, deren Klänge gleichsam alle Erdenschwere abgestreift und wie helle Funken oder

durchsichtige Tautropfen aus dem Ätherreich herüberleuchten. Die Menschenstimme ist durch ihren Reichtum an harmonischen Tönen, ihr edles Timbre und innige Verschmelzung mit dem artikulierten Wort das höchste Instrument. Sie gestattet den unmittelbarsten, innigsten seelischen Ausdruck; ihr zunächst stehen die Streichinstrumente, bei denen der Ton noch unmittelbar von der Hand gemacht wird, ferner stehen schon die übrigen Instrumente, die bloß durch Mechanismus wirken; am ausdruckslosesten ist seelisch das Klavier, der gespreizte Parvenu der Instrumente, aber unentbehrlich wegen der harmonischen Fülle. Das Elendeste auf dem Gebiete der Musiktechnik ist die Spieluhr. Es fehlt hier das Hervorkommen aus der Empfindung, das uns eine zur Äußerung gedrängte Seele ahnen läßt. So wichtig ist der Geist im Tonreich!

Wie die Musik diese Mittel benutzt, um das Seelische darzustellen, das ist Sache des Genius und kann nicht gelernt werden; genug, daß es geschieht, und daß wir es verstehen und fühlen und darin, allen Systematikern zum Trotz, das Wunderbare der Tonkunst empfinden. Alle Meister sind von einer geistigen Idee ausgegangen, als sie komponierten, selbst die wortlosen Symphonien, Sonaten tragen doch durch die Überschrift das Leitmotiv eines großen Gedankens: Pastorale, Eroika, Juppitersymphonie, die Ouverture zu Coriolan, Julius Cäsar, Faust, Jubelouverture &c. Freilich, wenn ein Komponist, wie Ambros erzählt, nicht weiß, ob er eine Etude „Abd-el-Kader“ oder „Der Rheinfall bei Schaffhausen“ nennen soll, dann ist die Sache etwas faul.

Je größer, je erhabener, je herzerhebender der Gegenstand, um so mehr ist die Musik am Platz, je unbedeutender, logisch verstandesmäßiger und augenfälliger, desto mehr erlahmt sie. „Sie ist ein umgekehrter Antäus“, sie wird schwach an der Erde und erstarkt in den Regionen des Himmels. Trockene Berichte wie: „Der Wagen steht vor der Thüre!“ nehmen sich im Gesang immer lächerlich aus, daher mit Recht solche Dinge in der Oper dem Sprechton zugewiesen werden. Selbst in der Rede machen wir bei solchen Mitteilungen den geringsten Stimmaufwand, und solche Kleinigkeiten pathetisch zu sprechen kennzeichnet den Narren. Aber auch das bloß Begriffliche, wenig Phantasie- und Affektvolle ist für die Musik nicht passend. Gluck hat Klopstocks Oden in Musik gesetzt — wer weiß etwas von diesen Kompositionen? Und Gluck war einer der größten Meister! Freilich ist das Verstandesmäßige auch in seinen Opern gar zu vorherrschend, daher die Geistesverwandtschaft, die ihn zu Klopstock zog. Rombergs Komposition des „Liedes von der Glocke“ war eine ähnliche Verirrung. Überhaupt ist Schillers Reflexionspoesie der musikalischen Bearbeitung nicht günstig;

es sind keine reinen Lieder. Heine dagegen wird in der Musik idealisiert. Seine Lyrik ist oft nur hingehauchter Affekt, nur das Anschlagen einer Stimmung, wo dann die Musik ergänzend eingreifen kann. Ein musikalisches Gedicht in eminentem Sinn ist Goethes Erlkönig, es hat auch den berufensten musikalischen Interpreten gefunden; überhaupt sind Goethe, Uhland, Eichendorff von den Musikern gesucht, während Platen, Rückert, Geibel sich spröde gegen die Komposition verhalten. Ganz fern liegt die Musik dem eigentlichen Witz. Komische Accente jedoch sind ihr einigermaßen möglich; Wagners „Meistersinger“ und Nikolais „lustige Weiber von Windsor“ bieten in dieser Hinsicht Meisterhaftes, auch Leporello und Papageno sind musikalisch herrlich charakterisiert. Doch bleibt als eigenstes Gebiet der Musik immer das Tragische, Ernste, das Romantische, Religiöse, Sagenhafte: „Das Wunder ist nicht bloß des Glaubens, sondern auch der Musik liebstes Kind“ (Ambros). Am besten eignen sich für die Komposition einfache, allgemein menschliche, seelische Situationen und Konflikte, in der Oper Naturmenschen, nicht geschichtliche Charaktere, nicht zu gedankenschwere Stoffe. Faust mußte erst durch die Franzosen verwässert werden, bis er musikalisch brauchbar wurde, an Hamlet aber hat sich noch keiner gewagt. Hier hat noch jedem „des Gedankens Blässe den frohen Mut, das Feuer der Entschließung“ geraubt. Auch Wagners „Nibelungen“ waren ein Wagnis, das nur der größte Titane der Bühnenkunst unternehmen konnte. Aber sein Höchstes hat Wagner hier nicht geleistet; der philosophische Gehalt drückte und hemmte den musikalischen Genius. Es ist klar, daß poetische Meisterwerke für Musik ganz unbrauchbar und umgekehrt ziemlich wertlose Produkte musikalisch unschätzbar sein können. Man denke in ersterer Hinsicht an Shakespeares Dramen, an Goethes Tasso und Iphigenie, an Grillparzers Melusine, die Beethoven zurückwies, in letzterer an den Text der Zauberflöte, der Marschnerschen Opern. Schon dadurch, daß in der Oper das Wort und die sprachliche Deklamation nicht zur Geltung kommt, sondern durch die Musik verdeckt wird, erleidet die poetische Schönheit eine Beeinträchtigung, daher gerade die Gedichte, die durch musikalische Sprache hervorragen, in der Komposition verlieren, so namentlich die künstlichen und klangreichen Sonette, Kanzonen. Da nun ein echter Dichter durch seine eigene Kunst hervorragen und nicht für fremde Effekte arbeiten, den Handlanger eines anderen machen will, so ist erklärlich, daß ein echter Dichter nicht gern einen Operntext verfaßt und große, poetisch wirksame Dramen sich nicht ohne Schaden als Libretto behandeln lassen. Was der Musiker braucht, das hat der Dichter nicht vorhergesehen,

und was den Dichter berühmt macht, verschwindet zum großen Teil in der Komposition. Johannes Schrott hat in seiner Vorrede zu Hildebolds von Schwangau Dichtungen die einfache Klarheit der Minnesänger, die von den Neueren oft für Gedankenarmut gehalten worden, mit Recht aus dem Umstand erklärt, daß diese Lieder für den Gesang gedichtet und mit der Harfe begleitet wurden, in ihnen also die musikalische Stimmung vorherrschen mußte. Meisterhafte Vereinigung von Ideentiefe und musikalischem Gehalt geben Wagners Texte, freilich darf man nie vergessen, daß sie nicht dazu da sind, bloß gelesen und deklamiert zu werden, und also nicht mit Forderungen behelligt werden dürfen, die ans Wortdrama zu stellen sind. Bloß gelesen, wirken sie stellenweise nüchtern, sogar verworren wegen der Knappheit und Prägnanz bei den unmusikalischen Partien, andererseits schwülstig durch die Überfülle hyperbolischer Gefühlsausdrücke bei Stellen der Leidenschaft und Empfindung; hier drängte aber die Musik zu weiterer Ausführung, wie sie dort Zügel anlegte.

Wenn oft gesagt wird, die Musik drücke nur das Allgemeine einer Stimmung, eines Affekts aus, so ist das gänzlich falsch; die musikalische Sprache ist in ihrem Rayon eine ganz bestimmte, drückt das Konkrete, Individuelle, Specifische eines Gefühls ganz deutlich aus, während im Gegenteil die Sprache nur das Allgemeine, Abstrakte, dem Verstand Faßbare eines Gefühlstons anzudeuten vermag. „Ob die Sehnsucht sich auf eine Zusammenkunft mit der Geliebten beziehen oder das Heimweh einer jungen Pensionärin ausdrücken solle, dürfte durch den musikalischen Ausdruck ebenso schwer zu unterscheiden sein, wie der Schmerz über den Tod eines Kanarienvogels von dem über die Trennung vom Vaterhause,“ schreibt Schasler. Man muß wirklich keine Note Musik empfunden haben, wenn man so etwas schreiben kann. Komponiert denn ein vernünftiger Musiker ein Liebesduett in gleichen Tönen wie das Heimweh eines Kindes? So gewiß der Dichter den Bauer nicht sprechen und empfinden lassen darf, wie den Ritter, so wenig darf der Musiker die gleiche Komposition geben. Man sehe doch, wie Tamino und Papageno in ganz parallelen seelischen Affektionen so grundverschieden ihre Liebe, Sehnsucht, Furcht u. s. w. in Tönen ausdrücken. Beispiele giebt jedes echte Musikdrama.

Der Musiker kann viel schärfer charakterisieren als der Dichter, eben weil er in den innersten Kern des Menschen, in sein Fühlen und Empfinden, das die Wurzel des Denkens ist, tiefer eindringen kann. Wie meisterhaft sind Elsa, Senta, Evchen, Tannhäuser, Wolfram, Leonore, Don Juan u. s. w. bis in den innersten Grund ihrer Seele beleuchtet; hätte das der Dichter in gleicher Weise thun können? Wie

wunderbar hat Wagner den Geist des christlichen Rittertums in seinem Lohengrin, Parsifal gezeichnet, wie herrlich das freie, kraftstolze Bürgertum des Mittelalters in seinen Meistersingern! Daß der Dichter hier nicht nachkommen kann, beweisen die Stellen, denen Shakespeare, Goethe u. s. w. mit richtigem Instinkt Musik vorgeschrieben, z. B. wenn Goethe bei Erwins und Elviras Umarmung die Anweisung giebt: „Die Musik wage es das Gefühl dieser Pause auszudrücken!" Wer wird den Sommernachtstraum ohne Mendelssohns Musik hören wollen?

Wieviel Erhabenes: Gottvertrauen, heldenmütige Liebe, Aufopferung, Wonne, Schmerz liegt im einzigen Fidelio! Was erzählt alles das Vorspiel zum Lohengrin, Tristan! Umschreiben läßt sich das wohl, ja Bücher lassen sich darüber schreiben, aber es läßt sich nicht beschreiben. Doch läßt sich manchmal ein musikalisches Motiv treffend durch das Wort charakterisieren. Als eine Schülerin Rubinsteins ein Staccato in einer Polonaise von Chopin nicht klar fand und daher nicht wußte, welchen Charakter sie ihm geben solle, sagte er: ob sie nicht das hastige Huschen der polnischen Verschwörer in den Büschen sehe? Darauf spielte sie die Stelle sofort mit dem richtigen Ausdruck. Auch die Erklärungen der großen Musikwerke durch geistesverwandte Meister wird man mit großem Gewinn für den musikalischen Genuß lesen. (Soweit aber darf man nicht gehen wie Schumann, der in einer Komposition Schuberts Verdruß über eine unerschwingliche Schneiderrechnung fand.) Die Bühnendekoration und Handlung giebt für die Oper eine mächtige Veranschaulichung der Klänge, deren das Konzerthaus entbehrt. Um wieviel eindrucksvoller und verständlicher werden z. B. die einzelnen Sätze des Trauermarsches zu Sigfrieds Grablegung in der Götterdämmerung, wenn man die begleitenden Situationen verfolgt: Die Nacht ist eingebrochen — die Mannen heben die Leiche auf den Schild und tragen sie auf die Felshöhe — der Mond bricht durch die Wolken und beleuchtet immer heller das die Felshöhe anstrebende Trauergeleite — aus dem Rhein sind Nebel aufgestiegen und erfüllen allmählich die ganze Bühne.

Freilich wer nur das Wort bestimmt und deutlich, und jedes Gefühl unklar nennt, der muß auch die Musik, die Sprache der Gefühle unklar nennen. Aber ist ein Schmerz, eine Lust nicht etwas völlig Bestimmtes und Deutliches, obwohl das Gefühl sich nicht in Worte fassen läßt? Wissen wir nicht genau, was ein Zahnschmerz, der Geschmack einer Orange u. s. w. ist? Ebenso ist es mit den geistigen Gefühlen. Und Musik steht ihnen am nächsten, ist also hier am bestimmtesten, deutlichsten. Auch ein Augenaufschlag, eine Gebärde kann sprechender sein als eine Rede, und alles was Gedanken sagen können.

So gut als der Verstand zum Gefühl sagen kann: du kannst nicht meine Begriffe fassen, kann das Gefühl erwidern: Du kannst mit all deinen Begriffen und Schlüssen nicht das einfachste Gefühl ausdrücken. Kein Genuß ergrübelt sich; kein Tauber kann aus Beschreibungen die Vorstellung des Tons sich verschaffen; kein Gelehrter kann das Geheimnisvolle der seelischen Töne gleich ergreifend in Worte umsetzen. Musik ist das „tönende Geheimnis des Daseins," wie Wagner sagt, die edelste, wahrhaft aristokratische Kunst, das Volapük unter den Sprachen, das jeder Mensch versteht, welcher Zunge er auch angehören mag. Ihre Ausdrucksfähigkeit wird in der Hand des Meisters unerhört. „Allem," sagt Nietzsche über Wagner, „hat er eine Stimme gegeben, er glaubt nicht daran, daß es etwas Stummes geben könne. Er taucht in Morgenröte, Waldnebel, Bergeshöhen, Nachtschauer, Mondglanz hinein und merkt ihnen ein heimliches Begehren ab: sie wollen auch tönen. Wenn Schopenhauer sagt: es ist ein Wille, der in der belebten und unbelebten Natur nach Dasein dürstet, so fügt der Musiker hinzu: dieser Wille ist auf allen Stufen ein tönender Wille... Die Melodie wirft ihre Funken selbst ins Reich der Bilder und Begriffe."

Daher auch der sittliche Einfluß der Musik nicht zu verkennen. „Wir können mit ziemlicher Sicherheit behaupten, daß die von Beethovens Musik Begeisterten thätigere und energischere Staatsbürger waren, als die durch Rossini, Bellini und Donizetti Bezauberten; namentlich reiche und vornehme Nichtsthuer machten die Klasse der letzteren aus" (Wagner). Die Musik steht nicht fern vom Geistes- und Kulturleben der Völker und ist nur bedeutend, wo sie das Große zum Inhalt hat. Auch von ihr gilt das Goethesche:

Wisse, daß die Gunst der Musen
Unvergängliches verheißt,
Den Gehalt in deinem Busen
Und die Form in deinem Geist.

Die Dichtkunst.

Der Dichter malt mit Phantasie in Phantasie und als Instrument, gleichsam als Griffel (nicht Material!) bedient er sich dazu des gesprochenen oder geschriebenen Wortes. Damit sind wir beim luftigsten, abstraktesten Element in der Kunst angelangt. Betrachten wir zuvor das Darstellungsmittel der Poesie, das Wort.

Diejenigen, welche, wie Friedrich Schlegel, die Sprache als „Elementarpoesie" vollberechtigt in die Reihe der Künste einführten, haben nicht so unrecht; denn die artikulierte Sprache ist kein Naturgewächs;

sie mußte erst frei erfunden und mühsam im Laufe von Jahrhunderten ausgebildet und zu einem Verkehrsmittel und Bildungshebel gestaltet werden, bis sie der Dichter verwenden konnte. Worte sind *ἀγάλματα φωνηέντα* tönende Bildsäulen, wie Demokrit sagte, und alle Worte sind ursprünglich Bilder, Metaphern. Die Sprache als Kunst den übrigen zur Seite zu stellen, hindert nur der Mangel eines selbständigen Gehalts; die Sprache ist nur Mittel für Litteratur und Kultur, Zeichen des objektiven Geistes, nicht Gegenstand und Ziel; sie ist nichts für sich, nicht einmal in der Rhetorik. Eine Rede, die wir als solche genießen sollten, wäre eine schlechte Rede.

Wir dürfen uns den Prozeß der Sprachbildung nicht zu schwer und umständlich denken. Vernunftbegabte Menschen, die in Gemeinschaft leben, bilden sich von selbst eine Sprache als Verständigungsmittel; kommt es ja sogar vor, daß Kinder, die viel sich selbst überlassen sind, eine ganz neue Sprache erfinden; aber zu ihrer Veredelung, bildlichen und logischen Vervollkommnung ist allerdings eine lange Völkerjugend und Aufwand höchster Geisteskraft erforderlich; sonst bleibt die Sprache auf niederer Stufe und ist zum Ausdruck höheren Geisteslebens wenig geeignet. In der Gestaltung der Sprache machen sich aber sofort zwei entgegengesetzte Tendenzen geltend: der Drang, das nationale Verständigungsmittel behufs praktischer Brauchbarkeit möglichst klar, knapp und deutlich zu gestalten, und der andere, die Sprache zu harmonischer Schönheit, zu kunstreicher Vollendung zu bringen; das eine giebt die Verkehrs-, das andere die Kunstsprache; das eine Motiv beruht auf dem Prinzip der Wahrheit, das andere auf dem der Schönheit; das erste beschäftigt vorzugsweise den Verstand, das andere die Phantasie; das eine giebt Begriffe, das andere Bilder; der Rayon des einen ist die Wissenschaft und das kaufmännische, wirtschaftliche Leben, der des anderen die Poesie und Rhetorik. Das eine führt zu knapper abstrakter Kürze, das andere zum bildreichen Schmuck; die eine heißt die Prosa d. h. proversa oratio, die Rede, die vorwärts strebt, auch die proletarische Rede geheißen, die zu Fuß geht *πεζὸς λόγος*, oratio pedestris, die frei, ungebunden schweift; die andere die Poesie, die bildnerische und gebildete Rede, die ans und aufs hohe Roß des Metrums gebunden ist, das aristokratische Rittertum gegenüber der Infanterie der Prosa bildet. Diese beiden Richtungen laufen parallel und unverschmolzen vom Anfang der Sprachbildung an nebeneinander her. So wie dem Baukünstler als Prosaiker der Maurer, dem Bildhauer der Steinmetz, dem Maler der Anstreicher, dem Musiker der Signaltrompeter und Nachtwächter, geht dem Dichter der Prosaiker zur Seite und beide haben den Sprach-

erfinder hinter sich und arbeiten mit dessen Errungenschaften.*) Von der Freiheit, Eleganz, dem Bilderreichtum, der Ausdrucksfähigkeit seiner Sprache hängt die Wirkung des Dichters wesentlich ab, schon aus diesem Grund erhellt der starke Vorsprung des späteren Dichters vor dem frühen, der erst mit dem spröden Material eines unvollkommenen Werkzeugs zu ringen hatte. Das lehrt uns Epigonen Bescheidenheit: „Weil dir ein Vers gelingt in einer gebildeten Sprache, die für dich dichtet und denkt, glaubst du schon Dichter zu sein?“ Freilich ist damit auch ein Mangel verbunden gegenüber der Zeit, „als die Worte noch jung waren“: die Metaphern, die anfangs frisch und duftig waren, verblassen, welken und nötigen zu immer neuen und schwierigeren Erfindungen. Alle Wörter sind ursprünglich Tropen; wer aber denkt beim Gebrauch jetzt mehr daran? In gewissem Grad Sprachkünstler und Spracherweiterer muß jeder Dichter sein, jeder Genius drückt seinen Stempel auf das Werkzeug, das er benutzt; gleichwie ja die Dichter von Anfang an an der Sprachbildung, namentlich in der Richtung des phantasievollen Elements hervorragenden Anteil hatten, viel größeren als die Grammatiker und Philosophen, was ein einfacher Blick in die Litteraturgeschichte lehrt, denn zehnmal eher hat ein Dichter ein neues Wort, eine originelle Wendung in die Sprache eingebürgert, als ein Sprachphilosoph oder ein Rechtsedikt, und diese Sprachfortbildung und Veredelung ist keineswegs die geringfügigste Seite des Dichterberufs:

„Des Wortes Kraft durch Worte zu entfalten,
Dies hohe Amt ist vor der Welt das meine,“

sagt Rückert mit Recht.

Der Dichter muß die inneren, geistigen Lebensmomente der Seele in äußere Zeichen und Worte fassen, er muß die toten Begriffe in Anschauungen umsetzen, die Stimmungs- und Gefühlswerte der Gedanken finden und malen, die elektrische geistige Materie zu Blitzen verdichten, welche erschüttern und heilen. Denn der Dichter ist Verdichter, Konkretisierer, er führt das Abstrakte durch das Bild wieder ins Konkrete, Lebendige, während der Mann der Wissenschaft das vielgestaltige Einzelleben durch den abstrakten Begriff nur symbolisch

*) „Die Sprache als Kunst“ hat Gustav Gerber in seinem gleichnamigen Werk meisterhaft behandelt; er hat gezeigt, daß schon die ersten Wurzeln das Gepräge der Schönheit, nicht bloß der Angemessenheit hatten und überhaupt die freie künstlerische Thätigkeit in der Bildung des Wortes nach der inneren Vorstellung (nicht nach der äußeren Anschauung!) gerade wie bei den anderen Künsten eintrat und eintreten mußte. Zum Zweck der bloßen Verständigung hätte eine Hervorbringung affektvoller Laute, wie bei Hunden und Hühnern, genügt.

noch mitführt. Insofern sind die beiden sprachbildenden Faktoren einander feindselig. Die wissenschaftliche Ausbildung der Sprache hat die Wirkung, daß das tönende, malende Element geschwächt, das logische verstärkt wird und eigentümliche Wendungen und Wörter, der Luxus der Synonyma und Bilder außer Übung kommt, daher alle Sprachen in ihrer Jugend verschwenderische Üppigkeit in Bezeichnungen hatten (die Araber z. B. einige hundert Namen für das Pferd) und später verarmen; die später aufkommenden technischen Terminen geben dafür poetisch keinen Ersatz, sie sind Abstraktionen, vom nüchternen Gelehrten oder Geschäftsmann gefertigt, vielfach fremden Sprachen entnommen, teilweise monströs formiert und dienen lediglich der Prosa. Solche technische Bezeichnungen wie Telegraph, Fabrikation, Velociped, Eisenbahn sind daher in der Poesie verpönt, viel lieber braucht der Dichter die Umschreibung Dampfroß, geflügeltes Rad, Gedankenblitz u. s. w.

Es ist daher kein recht erfreuliches Bild, das die Sprachentwicklung von Seite des künstlerischen Standpunktes bietet. Die Kultur nivelliert die Sprachen. Die Dialekte vereinigen sich zu einer Schriftsprache, nicht zahlreich gesprochene oder litterarisch arme Sprachen verkümmern und verschwinden, Völker von 50—100 Millionen und darüber sprechen so eine einzige Sprache, während in Negerdistrikten, bei den Ureinwohnern Amerikas, Australiens fast jedes Dorf seine eigene Sprache hat. Die wunderbar reiche Individualisierung der Kindheitssprache macht so einer konventionellen Gleichheitsschablone Platz, die dem Dichter persönliche Färbung des Ausdrucks und feine Charakteristik erschwert; die Sprache hört auf, umworbene Braut zu sein, sie ist Hausfrau geworden und muß dem täglichen Haushalt des Völkerlebens dienen; nicht auf ihre Schönheit, sondern auf ihre Brauchbarkeit wird gesehen.

Mit dieser Abschleifung des Persönlichen, Charakteristischen, Provinziellen geht eine klangliche Verarmung Hand in Hand. Die althochdeutsche und gotische Sprache ist Musik gegen unsere jetzige, ebenso der französischen, englischen, selbst italienischen gegenüber die lateinische und griechische. Es ist ein Vorrücken von den hinteren Mundteilen nach vorn gegen die Lippen und Zungenspitzen in der Wortbildung bemerkbar, die vollen Vokale trüben und vermischen sich, werden aus gedehnten zu kurzen, aus a und o zu e und i, Flexionssilben fallen ab, Stammsilben werden kontrahiert, z. B. credidi in cru, aqua in eau, die Sprache tendiert nach Arbeits- und Zeitersparnis, so daß die Lautbildung bequem erscheint; selbst wo sie zahlreicheren Buchstabenkomplex in der Schrift noch beibehält, spricht sie ihn nicht mehr aus, wie besonders der maulfaule Engländer, der spricht, als müßte er für jeden Buchstaben extra bezahlen; wenn nun gar die Weltsprache noch

zustande kommt und den Duft und die zarten Farbentöne des Nationalgeistes abstreift, dann kann die Poesie ihr Begräbnisfest feiern.

Betrachten wir nun die Ausdrucksfähigkeit der Dichtkunst in Vergleich mit den Schwesterkünsten, so ist ohne Zweifel, daß sie jedenfalls die deutlichste ist. Zwar schildert sie das Anschauliche unvollkommener als das Bild, das Gefühlsmäßige weniger kräftig als die Musik, ihre Bilder sind blaß gegen die der Farbe und des Tons, aber was sie sagt, sagt sie in deutlichen Worten, die dem Geist am nächsten stehen. Was immer uns in Bild und Ton entzückt, es ergreift uns doch immer nur als Symbol einer Idee, wir suchen immer hinter der sinnlichen Erscheinung den Geist, und sind nicht beruhigt, bis wir sie als Offenbarung einer Idee unserem Verstand näher gebracht haben; bei der Dichtung gelangen wir unmittelbar zur Idee und haben diesen Umweg nicht nötig. Die Dichtung ist die Kunst, die sich selbst erklärt und sich am besten erklärt, weil durch den verstandesmäßigen Begriff.

Durch diese begriffliche Deutlichkeit und Eindringlichkeit ersetzt die Dichtkunst, was ihr an Anschaulichkeit und Klang gebricht, daher ihre Wirkung keineswegs geringer ist als die der anderen Künste; sie kann, da, wo sie ihre ganzen Mittel für einen erhabenen Stoff aufbietet: sinnliche Lebendigkeit und Pracht des Ausdrucks, kunstvolle Steigerung und Spannung der Affekte und lebendig zur Darstellung gebracht wird durch geistvollen dramatischen Vortrag und edle Mimik, außerordentliche, selbst pathologische Wirkungen erzeugen, während die anderen Künste, wo sie Höheres darstellen, immer mit mangelhaftem Verständnis zu kämpfen haben; namentlich die Musik beraubt sich dadurch eines großen Teiles ihrer Kraft und ist ohne das begleitende Wort sehr schwach. Ein einziges Wort kann einen inneren Himmel der Liebe, Unschuld, Reinheit enthüllen, zu dessen Herrlichkeit der bildende Künstler eine jahrelange Arbeit nötig hätte und die er doch in dieser Prägnanz und Klarheit nicht geben könnte. Die Seelenanmut einer Cordelia, Iphigenie, Margaretha ist dem Pinsel, dem Meißel unerreichbar. Der Künstler kann uns das schönste Mädchen malen und schnitzen, aber es ist nur ein Mädchen überhaupt; es ist keine Cordelia, nicht die liebreiche Tochter des eitlen Königs; wir wissen nichts von seinem Handeln, seinen Erlebnissen, Kämpfen in der Welt, und erst das bringt uns einen Charakter menschlich nahe.

Die Dichtkunst hat einen Umfang wie keine andere Kunst, alle Reiche der Welt sind ihr offen, sie kann das Kleinste, Mikroskopische schildern, womit sich der Maler nicht befassen kann, weil es zu undeutlich, oder das übrige zu gigantisch würde, sie kann das unendlich

Große, den klafterlangen Mars, die Regionen der Hölle, des Paradieses darstellen, ohne die anderen Figuren auf Pygmäenproportionen herabsetzen zu müssen, sie kann den getroffenen Ares schreien lassen wie 10000 Männer, den Laokoon clamores horrendos ad sidera erheben lassen, ohne daß uns das Gehör vergeht. Für den Dichter ist alles durchsichtig, er schildert das Verborgenste, das Unsichtbare, Götter, Engel, Teufel, er braucht kein Gedränge im Raum zu fürchten; Volksmassen, die auf dem Bild ins Unklare verschwimmen müßten, kosten ihm einen einzigen Federstrich, der Geist nach all seinen Gebieten ist seiner Darstellung zugänglich. Wo der Maler in einer üblen Lage ist, z. B. wenn Banquos Geist nur dem Macbeth sichtbar gemacht werden soll, da merkt dies der Dichter einfach an. Er kann Handlungen im Reflex durch den Eindruck auf andere, durch Berichte geben; was er nicht ausführlich schildern will, deutet er kurz an, während der Maler eine Person stets ganz geben muß, will er sie überhaupt ins Bild bringen. Er kann selbst die niederen Sinne, Geschmack, Geruch, Gefühl anregen, da die Sprache alles ausdrücken kann. Was sie nicht direkt geben kann, wie Gestalt und Empfindung, kann sie wenigstens beschreiben, kein Gebiet giebt es, das ihr ganz verschlossen wäre. Im Sprechton, überhaupt in Alliteration, Assonanz, Reim und Rhythmus*) insbesondere besitzt die Dichtkunst auch ein musikalisches, in der Prosodie, Wortbildung auch ein plastisches Element, sie ist also in gewissem Sinne Universalkunst. Wie melodisch klingen z. B. die Verse:

Friede dir, freudiger Frost der Nacht:
Blinkende, blanke Blume des Schnees!

Wenn also die Dichter mitunter klagen, daß „der Gedanke erst in der Worte totem Elemente zersplittern, die Seele sich im Schall verkörpern muß, der Seele zu erscheinen", wenn Schiller sagt: „Spricht die Seele, so spricht auch schon die Seele nicht mehr", wenn Hamann die Rede ein „Übersetzen aus Engelszungen in Menschenzungen, aus Gedanken in Worte, Sachen in Namen", nennt, so trifft dieser Makel die übrigen Künste noch mehr und ist überhaupt die Voraussetzung zu sinnlicher Darstellung, also zu Kunst überhaupt. Wenn auch auf dem Wege vom Kopf durch die Hand und den Griffel

---

*) Metrum und Reim deuten auf die ursprüngliche Verbindung des Verses mit Musik und Tanz, daher auch scandere = nach der Dichtung einherschreiten. Das sanskritische vritta Metrum, von vrit = vertere sich umdrehen, bezeichnete ursprünglich den letzten oder Gegenschritt einer Tanzbewegung, den versus, die Wendung, welche den Charakter des Tanzes oder Metrums bestimmte.

manches verloren gehen mag, so ist doch andererseits ein Gedanke doch erst klar, wenn er sinnlich und gleichsam plastisch auf dem Papier steht; solange er noch nicht zur äußeren Darstellung in Wort und Schrift gekommen, ist er immer noch verworren und schwirrt chaotisch im Fluß des gesamten Bewußtseins.

Worte sind der Seele Bild,
Nicht ein Bild, sie sind ein Schatten,
Sagen herbe, deuten mild,
Was wir haben, was wir hatten. (Goethe.)

Aber ohne diese Bilder, diese Schatten könnten wir unsere Vorstellungen nicht einmal uns, geschweige anderen deutlich zum Bewußtsein bringen. Hat doch die heilige Urkunde unserer Religion keinen passenderen Namen für das wesensgleiche Abbild Gottes, den Gottessohn, gefunden als λόγος, das Wort. Sprich, damit ich dich sehe! sagte Sokrates zu dem Jüngling, den er kennen lernen wollte. Scribe, ut videam, schreib, damit ich dich sehe! sagen wir zum Dichter und betrachten ihn als den Reigenführer im Chor der Kunstpriester, als den, dessen Zauberstab die Unermeßlichkeit des Geistes nach allen Seiten und Tiefen offen steht.

Mich hält kein Band, mich fesselt keine Schranke,
Frei schwing' ich mich durch alle Räume fort,
Mein unermeßlich Reich ist der Gedanke,
Und mein geflügelt Werkzeug ist das Wort.
Was sich bewegt im Himmel und auf Erden,
Was die Natur tief im Verborgnen schafft,
Muß mir entschleiert und entsiegelt werden,
Denn nichts beschränkt die freie Dichterkraft.
(Schiller, Huldigung der Künste.)

Der Vers.

Daß der Vers nicht ein unentbehrliches Element in der Dichtkunst ausmacht, ist jetzt allgemein angenommen, daß er aber ein mächtiges Mittel zur Steigerung des Effekts ist, kann ebensowenig bezweifelt werden.

„Wie die Stimme," sagt Kleanthes, „in den engen Kanal einer Trompete gezwängt, durchdringend und stark tönt, so scheint mir ein Satz, in die Füße der Dichtkunst eingeteilt, kräftiger auszuströmen und trifft mich mit lebhafterer Gewalt," und den Reim hält Emerson als Wiederklang mit dem Wiederschein zusammen. „Gleichviel welche Gegenstände neben dem Wasser stehen: ein grauer Fels, ein Rasenfleck, ein Erlenbusch oder ein Pfahl — alle werden durch den Wiederschein verschönert. Die Spiegelung ist ein Reim für das Auge und erklärt

den Reiz, den ein Reim für das Ohr übt.“ Auch auf den Dichter übt die gebundene Schreibart einen anspornenden, die Erhabenheit der Gedanken befördernden Effekt. Man vergleiche nur die Prosaschriften der Dichter mit ihren rein poetischen Produkten. Selbst Goethe giebt sich in ersteren ziemlicher Nachlässigkeit hin. „Der Reim hat mich gezwungen, meine Gedanken noch kürzer zusammenzufassen und ihren Ausdruck noch tiefer zu ergründen,“ gesteht Berenger. „Wie manche Tage und Nächte habe ich diesem unbeweglichen Pfosten mein armes Schifflein zuzuführen gesucht, das lieber frei mit vollen Segeln dahingeschwommen wäre!“ Der Reim lenkt, wie Butler sagt, am Vers wie das Ruder am Schiff den Weg. Freilich dürfen die Reime nicht versus inopes rerum nugaeque canorae sein, wie neuerdings die „Schüttelverse“ von Harun Dolfs, z. B.:

Mancher muß den Sieg beim Bundesschießen
Durch Gewinn des ärgsten Schundes büßen,

so wenig als der Rhythmus durch Nachahmung des Bärenganges in den Trochäen von Heines „Atta Troll“ gewinnt, oder die Hermannsschlacht besonders feierlich ausfiele, wenn, wie Heine patriotischen Dichtern boshaft anrät, die Knüppelwege des Teutoburger Waldes durch recht holperige Knüttelverse angedeutet würden.

Arten der Dichtkunst.

1. Das Epos.

Das Epos, das Wort schlechthin (ἔπος) steht der Prosa am nächsten. Es ist ein „Singen und Sagen“ nicht von einem weltfernen, mühsam erfundenen Stoff, sondern von dem, was das eigene Volk, ja der eigene Sänger erlebt hat, eine Verherrlichung der Großthaten und Ideen, die mit den Erinnerungen der Nation, ja mit ihren tiefsten Lebenskeimen aufs innigste verwachsen sind. Natürlich steht in der Heroenzeit die äußere That, die physische Tapferkeit als Gegenstand des Ruhms voran, Geist, Witz, Gewandtheit nur, soweit sie im Kampfesringen und Mannesmut zu erproben sind. Auch der nationale Charakter des Volksepos ist von selbst gegeben. Einem Skalden oder Citharöden der Vorzeit wäre es nie eingefallen, einen fremden Helden, der ihn gar nichts anging und für den er ein Publikum gar nicht finden konnte, zu preisen. Er sang ja für sein Volk, zu dessen Begeisterung und Aneiferung, es den edlen Ahnen gleichzuthun, in jener Zeit, wo noch Unabgeschiedenheit der Stände, Gemeinschaftlichkeit des Lebens bestand, wo der König mit dem niedersten Mann verkehrte und wo sich beim Becherklang die Recken vereinigten, um

dem Sänger, der auch ein Held war und oft das Schwert so gut als die Harfe zu handhaben wußte, zu lauschen. Stets ist es der Krieg mit fremden Nationen, nicht innere Zwistigkeit, womit der Ruhmeskranz verdient wird: Kampf der Griechen mit den Asiaten, der Burgunder mit den Hunnen, Cids gegen die Mauren, der Christen gegen die Sarazenen, des höheren Prinzips gegen das Untergeordnete. Auch der Gegensatz der Sitte, Sprache, Religion gelangt zum deutlichen Ausdruck.

Den Mittelpunkt des Ganzen bildet ein Held. Freilich ist er stets von andern, ebenfalls tüchtigen Helden umgeben und auch die Gegner stellen ebenbürtige Männer, aber der Hauptheld überragt doch alle um Kopfeslänge, ja selbst die ewigen Götter und das unüberwindliche Schicksal erschienen klein neben ihm, auf ihn beziehen sich alle Ereignisse, mit ihm steigt, mit seinem Tod sinkt das Volk, durch ihn sagt uns der Dichter sein Innerstes und Größtes, er ist „das Auge, durch das der Dichter die Welt sieht“. Durch die ganze Ilias, durch allen Staub des Blachfeldes, durch den heißen Tag und die ambrosische Nacht, immer schauen wir des Achilles mächtiges Bild, selbst dann, wenn er grollend hinter den Falten seines Zeltes verschwunden ist, und andere Helden mit ihren Thaten den Raum erfüllen; wir wissen jeden Augenblick, daß ihm der Telamonier Aiax nur bis an die Augen und Odysseus nur an die Schulter reicht und daß die Achäer nicht siegen können ohne ihn. Nicht die Zerstörung Trojas, sondern den „Groll des Achilles“ besingt die Ilias, die also besser Achilleis hieße, und nicht mit der Abfahrt der Griechen beginnt sie, nicht mit dem Sieg der Griechen endet sie, sondern mit dem Streit und Tod des Helden. Ebenso die Odyssee: Ἄνδρα μοι ἔννεπε! beginnt der erste Vers; der Sohn des Laertes ist es, der durch das ganze Gedicht wandert und das einzige Interesse auf sich zieht. Arma virumque cano beginnt gleicherweise Virgil seinen Heldengesang und auch die Nibelungen wollen von den „helden lobebaeren„ singen und beginnen sofort von der wonniglichen Maid, die in Burgund wuchs und dem fürstlichen Kind, das „Sigfried wahs geheissen“.

Diese Einheit des Interesses bedingt die Kongruenz der Teile und die Harmonie des Ganzen. Darum verträgt die Epopöe keine zwei ebenbürtigen Helden. Man denke sich Achilles in der Odyssee auftretend, er würde das ganze Gebäude sprengen. Wohl erscheint er, von der Beschwörung gerufen, aber als Schatten, als blutloses Schemen, das zum Handeln unfähig ist. Eine so hervorragende Stellung wie im Epos kann der Held im Drama nicht mehr einnehmen, die dramatischen Helden sind nicht mehr so totale Spitze des Ganzen, schon weil das Drama nicht mehr die Wunderwelt und die sagenverklärten

Helden der ersten Zeit zum Vorwurf hat, dann weil die Zeit kälter und reflektierender geworden und mehr menschliche und menschlich glaubwürdige Motivation fordert. Dafür ist die Handlung straffer und konzentrierter als in der loseren Fügung des Epos.

Auffallend ist, daß der Held gewöhnlich, obwohl von edler, ja göttlicher Geburt, in niederem Rang, ja dienender Stellung sich befindet. Agamemnon, nicht Achilles ist Führer des Heeres, ebenso sind Sigfried, Roland, Cid, Rustem Lehensmänner, und gerade diese Eigenschaften geben und illustrieren den Konflikt des Helden. Die erhabene Würde und Gravität des höchsten Oberherrschers scheint nicht gut zu dem Feuer und dem Ungestüm des eigentlichen Helden zu passen, schon die Jugend, die der romantische Held besitzen muß, läßt ihn nicht geeignet erscheinen, den höchsten Rang im Reich einzunehmen. Doch soll der tragische Held edler Geburt sein, bürgerlichen Personen fehlt die Fallhöhe, wie Mainländer sehr bezeichnend sagt.

Das Schicksal tritt im Epos als richtende Macht auf. Es steht als dunkle Macht hinter den Ereignissen und wirkt gerade deswegen um so geheimnisvoller und grauenhafter, weil es nicht in seiner göttlichen Gewalt individualisiert und poetisch veranschaulicht wird; aber es ist mehr Bellona als Nemesis, das Geschick des Helden ist nicht so eng mit dessen Charakter und Schuld verknüpft, wie im Drama; daher erscheint der Held hier reiner, edler, göttlicher; oft ist es nur die elegische Klage über das Hinsinken alles Großen, die im frühen Tod des Helden zum Ausdruck kommt.

Da das alte Epos Volksdichtung, so kommt das Milieu der Zeit in breiter Ausführlichkeit zur Geltung. Ein Reichtum von Personen und Episoden und die oft nur lose mit der Haupthandlung in Berührung stehen, wälzt sich durch das Heldengedicht. Der Epiker sucht seinen Ruhmeskranz nicht in erfindungsreicher Spannung, in kunstvollem Aufbau und effektvoller Lösung, sondern in liebevoller Kleinmalerei, in der Kunst der Erzählung und Schilderung; wir sollen beim Einzelnen gern verweilen und nicht ungeduldig zum Schluß eilen. Daher das Ausmalen der Scenen, daher die langen Reden vor dem Kampf und dem tödlichen Streich über den Gefallenen, die im wirklichen Gefecht, im kämpfenden Gewühl der Massen nicht angingen; so erzählt Andromache, als sie dem Hektor begegnet, weitläufig, in mehr als hundert Versen, den Tod ihres Vaters und ihrer sieben Brüder, ihr künftiges Los und ihre bangen Befürchtungen über sein Schicksal, was sowohl in Wirklichkeit als auf der Bühne zu lang wäre. Der Dichter spricht hier aus den Schranken des Gedichts heraus zum Zuhörer; denn Hektor wußte sicherlich die Verhältnisse seiner Frau schon

längst. Überhaupt wird die Gelegenheit, uns mit den Erlebnissen, Personen, Örtern, Gegenden bekannt zu machen, gern umständlich benutzt. Der Dichter tritt keineswegs so ganz zurück, wie es gewöhnlich heißt, zwar seine Person drängt er nicht vor, aber seine Ansichten, Urteile über Freund und Gegner, Sympathien und Antipathien läßt er deutlich merken. Wer könnte es einen Augenblick verkennen, daß Homer auf Seite der Griechen steht? Wenn er die Troer in wirren Haufen und mit wildem Geschrei, die Achäer aber geordneten Zugs und still zur Heerschlacht ziehen läßt, wenn er anmerkt, daß die Griechen bei der Schiffsschlacht weniger Leute verloren, weil sie immer bedacht waren, einander die wilde Not abzuhalten, so geht die Absicht des Dichters dahin, uns sein Volk als das gesittetere, disciplinierte, die Gegner aber als wilde Barbarenhaufen zu schildern, wo keiner auf den andern sich verlassen konnte. Selbst Hektor, ihr bester Held, wie erscheint er als prahlender Großsprecher, der nicht einmal dem Diomed und Aias, geschweige dem Achilles gewachsen ist, der nur unter dem kleinen Troß wie der Leopard unter den Hunden aufräumt und wo er einen der Helden des Griechenheeres trifft, schmählich den Rückzug antritt! Dem Patroklos bringt er erst als Dritter die tödliche Wunde bei, nachdem Euphorbus ihn bereits getroffen und Apollo die Wehr ihm entrissen.

Bemerkenswert ist noch die plastische Ruhe, die im Epos herrscht. Es ist keineswegs zufällig, daß das Meistervolk in der Plastik es auch im Epos ist. Es liegt eine Poesie des Friedens im Epos, selbst wo es den trojanischen Krieg und die Rache der Kriemhilde erzählt. Man denkt sich ans Herdfeuer mit der Abendlampe, an den Lehnstuhl der Großmutter, wenn sie die alten Geschichten, Sagen und Märchen erzählt. Das macht, weil das Epos das Gedicht der Vergangenheit, der weit zurückliegenden Sage und ein Stoff ist, der unserem individuellen Interesse fern liegt. Der Lyriker folgt dem Wellenschlag des Augenblicks, er schildert sein persönliches Empfinden, das ihn hin und her schaukelt und oft stürmisch emporwirft; der Dramatiker blickt in die Zukunft, vorwärts strebende Ideen sind sein Vorwurf, selbst wo er einen historischen Stoff nimmt, und was er zeichnet, führt er uns vors Auge mit lebendiger Gegenwart; der Epiker richtet seinen Blick in alte Zeiten, auf ein bereits ruhig abgeschlossenes Leben, mit dem nur nationale Begeisterung, heimatliche Liebe ihn verbindet; im Epos herrscht die ruhige Stimmung der Geschichte, die sich im frohen Lauschen der Kinder, der Orientalen, wenn sie Märchen erzählen hören, wiederspiegelt; denn die Geschichte hat den Frieden, weil alles bereits geschehen und vollendet ist und in nebliger Ferne

verschwebt. Mögen wir auch auf den heißesten Tag zurückblicken, mögen die Flammen der Leidenschaft noch so hoch geschlagen haben, es sind nur mehr verglühende Kohlen, an denen wir am Feierabend uns lagern und wärmen.

Es liegt auf der Hand, daß die Vorzüge des Volksepos, das gleichsam ein Naturgewächs war und mit allen Fasern im Boden des Volkes und seiner Sitten wurzelte, in einer Zeit der Zersplitterung, der Entfernung von den nationalen Grundlagen und von dem gemeinsamen Empfinden nicht mehr erreicht werden können. Der moderne Dichter muß sich auf einen persönlichen Standpunkt stellen, er muß diesen darlegen und rechtfertigen, denn ein gemeinsames religiöses, sittliches, nationales Empfinden, das er voraussetzen könnte, ist nicht mehr vorhanden; er tritt also sofort als Parteimann auf und hat von vornherein auf sachliche Gegner zu rechnen. Schlimmer aber noch ist, daß er selbst von dieser Skepsis und Zwietracht der Zeit angekränkelt ist und nicht mehr die unbefangene naive Hingabe an seinen Stoff besitzt. Schon in Miltons und Klopstocks Epen macht sich der Zwiespalt und die grübelnde Reflexion des Dichters geltend. Wir spüren die Luft der Reformation, die Bildung des 17. und 18. Jahrhunderts, selbst die Begriffe der Lockeschen und Wolffschen Metaphysik.

Die Zeit des Epos ist vorüber; sowohl Voltaires Henriade als Jordans und Linggs Nachdichtungen der Nibelungen waren eine Verirrung; nur in kleinen, mehr idyllenartigen Stoffen, so in Goethes Hermann und Dorothea, Voßens Louise und neuerdings im prächtigen „Dreizehnlinden“ von Weber mag die poetische Erzählung noch angehen, soweit sie nicht bis zur Ballade einschrumpft, aber „das epische Gedicht des 18. Jahrhunderts muß ein anderes sein als eines in der Kindheit der Welt“ (Schiller an Körner). Und was muß es sein? Ein Roman.

Der Roman.

Der Roman ist als „verwildertes Epos“ bezeichnet worden. Der aristokratische Vers ist aufgegeben, als Surrogat für die verlorene Poesie des Heroischen und Mythischen erscheint die Liebe, der Held steigt aus dem ritterlichen ins bürgerliche, oft sogar ins proletarische Leben und in demselben Maße sinkt seine Gesinnung; an Stelle der Volks- und religiösen Interessen tritt das Recht des Individuums, an Stelle der nationalen Begeisterung die Tendenz und an Stelle der erhabenen Ruhe der Vorzeit der Streit und Zank des Tages. So scheinen sich nur Nachteile für die neue Kunstform zu ergeben. Aber nicht alle Vorwürfe sind

berechtigt. Die Versifikation ist allerdings keineswegs Nebensache. Die kunstvolle Ausbildung des sinnlichen Elements kündet uns sofort an, daß wir ein anderes Bereich, einen neuen Boden betreten, die Prosa und die Stimmung des gemeinen Lebens verlassen müssen; die Verskunst nötigt den Dichter, sich außerhalb der Schranken der gewöhnlichen Sprache zu halten; mit dem Vers sinkt daher auch ein Gutteil des idealen Gehalts. Auch Goethes Prosa ist musterhaft, aber was ist sie gegen seine Poesie! Und Schiller gestand ausdrücklich, daß auch seine Gedanken gehoben wurden, sobald er aus dem Prosaentwurf zum poetischen Stil überging. Ferner steht der Romanheld nicht auf einem so erhabenen Piedestal wie der Held des alten Epos; die Konflikte des modernen socialen und politischen Lebens erscheinen nicht so edel und schön wie die nationalen Thaten der alten Heroen — aber es fragt sich, ob nicht der äußere Pomp und Prunk, die schöne Reckengestalt des alten Helden hiebei ins Auge spielt; beim Licht betrachtet sind auch die Ideen, die unsere Zeit bewegen, keineswegs niedriger als die früherer Zeiten, und die Bedeutung des Individuums bemißt sich nicht nur nach seinen Leistungen für die öffentliche Geschichte des Staats- und Geisteslebens der Menschheit, sondern ebensosehr nach seinen Leistungen für die ungeschriebene Geschichte der sittlichen und religiösen Erhaltung und Entwickelung des Volksgemütes; das stille Martyrium, das heimliche Dulden, die stille Aussaat der Liebe begründen auch einen Anspruch auf tiefere, ideale Bedeutung der Individualität; dies ist um so weniger zu bestreiten, je mehr die sittliche Bedeutsamkeit der Welt im Vergleich zur äußeren Geschichte gewertet wird. Ob Cid gegenüber dem Fürsten seine Ehre, oder Kohlhaas dem Junker von Tronka gegenüber sein Recht verficht, ob Kriemhilde Rache für den Frevel des tückischen Hagen oder der Bauernschulze von Zalamea Sühne für die Schmach seiner Tochter fordert, das ist im Grund ein und dasselbe Problem und die äußere Kostümierung macht keinen Unterschied, sowie es gleich ist, ob man mit goldenen oder hölzernen Figuren Schach spielt. Hier nun, in diesen inneren, seelischen Konflikten ist es, wo der Roman eingreift, er giebt statt des äußeren, sturmbewegten Lebens im Tosen der Feldschlacht und des Völkerkampfes die inneren Konflikte des friedlichen Völkerlebens — die Kämpfe des Geistes sind die Schlachten des Romans. Die Krisis der Überzeugungen, die Stürme im eigenen Herzen und Gewissen, die Zweifel und Leiden, durch die sich ein Geist zur inneren Festigkeit emporringt, das ist das Feld des modernen Dichters, statt der äußeren Entfaltung in geschichtlichen Bewegungen bietet er Entschädigung durch die Vertiefung des Charakters, daher der sociale und

psychologische Roman in den Vordergrund tritt. An die Stelle des allwaltenden Schicksals und der wunderbaren Götterführung tritt psychologische Konsequenz und streng natürliche Folge. Auch kein sinnloser Zufall darf im Roman herrschen, der das alte Fatum nur in neuer Gestalt wieder einführte, höchstens ein sinnreicher, der die Entwickelung nicht vergewaltigt und zauberhaft macht; kein Talisman und Zauberstein, sondern nur der gewöhnliche Kieselstein der Natur ist es, an dem sich der Charakter des Helden und der Mitspielenden entzündet und bethätigt. Keineswegs aber soll der Roman prosaische Nüchternheit atmen, am unentbehrlichsten ist gerade dem Roman das Romantische; aber statt der äußeren Wunder gebe der Dichter innere, statt Wunderthaten Wundercharaktere, sonst entschwindet mit dem Mystischen auch das Poetische und Ideale. Gott sei Dank ist die Welt noch nicht so glatt an der Schnur des Häckelschen Uräthers oder an der Hegelschen Idee abgewickelt, daß wir nichts Geheimnisvolles mehr hätten.

Ein Elend unserer Romane ist das leidige Reflektieren und Schulmeistern über alle möglichen Gebiete, so daß mancher Roman mehr ein kleines Lehrbuch für angehende Juristen, Historiker, Altertumsforscher u. s. w. ist, als eine Erzählung; das heißt nach zwei Hasen zugleich jagen, wobei selten auch nur einer erwischt wird. „Einen Dichter soll man nicht verwechseln mit einem Historiker, Reisebeschreiber, Moralisten, Journalisten, Pamphletisten und was noch alles nicht zur Zunft gehört," sagt Spielhagen mit Recht. Aber was er als Gegenmittel und Präservativ angiebt: „Alles für, alles durch die Personen!" ist auch mißverständlich. Er hat an der guten G. Eliot getadelt, daß sie gar nicht von der Bühne ihrer Geschichten komme und die Personen nie allein reden lasse, während z. B. der alte Fielding doch nur am Anfang seiner Kapitel seinen Lehnstuhl aufs Proscenium geschoben, um mit dem Publikum ein bischen über die Sache zu plaudern. Aber Riehl läßt z. B. in seinen Novellen nur seine Personen reden, legt ihnen jedoch die schönsten kunstgeschichtlichen, philosophischen, staatswissenschaftlichen Abhandlungen in den Mund, wie er sie sauber aus seinen Kollegienheften abgeschrieben — das macht die Sache auch nicht anders. „Bilde, Künstler, rede nicht — deine Rede sei Gedicht!" Das gilt auch für den Romanschreiber, er muß Gestalten geben, nicht Reden, er muß die Charaktere aus den Situationen, in die er sie bringt, erraten lassen, nicht selbst den Erklärer machen; wo er die Personen sprechen läßt, geschehe es knapp, prägnant; eines jener Wurzelworte, die mit einmal den Schleier von einem geheimnisvollen Innern heben und eine ganze Vergangenheit er=

klären, zeichnet mehr als alle weitläufigen Gespräche. Meisterhaft hat z. B. Dostojewsky, um uns mit einem Schlag einen Einblick in den Charakter der Hauptpersonen eines Romans, die eben zur Unterhaltung gesellschaftlich beisammen sind, zu geben, eine von ihnen den Vorschlag machen lassen, es soll jeder die schlechteste That seines Lebens erzählen. In der Art nun, wie jeder irgend ein wirkliches oder erdichtetes Erlebnis zum besten giebt, wie der erste eine infame Handlung offenbart, die er gar nicht für eine solche hält und als eine Art Mißgeschick erzählt, wie dann ein Lebemann eine alberne Koketterie, mit der er zu imponieren glaubt, mit geckenhafter Gespreiztheit daherbringt, ein dritter ein wirklich edles Gemüt in seiner Beichte bekundet, zeichnet er, ohne selbst im mindesten ein Wort beizufügen, das Innere der Personen in greifbarer Anschaulichkeit. Unübertrefflich sind auch die dazwischen eingestreuten kritischen Bemerkungen der Zuhörer, z. B.: „Das war deine schlechteste That nicht," das dem Gecken Nr. 2 entgegentönt und den schönen Effekt des wohleinstudierten Vortrags so unbarmherzig zerstört. Das sind die Kunstgriffe des echten Genius, die großen Handzüge der Meister, die auch noch dem Leser etwas zu denken und zu schließen lassen, die keine überflüssige Silbe geben und immer in jeder Situation das richtige Wort finden lassen.

Der Held wächst heutzutage meist aus dem Autor heraus, die Leiden und Gedankenkämpfe des Hauptcharakters hat der Dichter in der Regel selbst erlebt, während ein Homer sich noch lange kein Achilles zu dünken brauchte; die alten Helden standen ihren Verherrlichern viel objektiver gegenüber, der moderne Autor, und nicht zum wenigsten der weibliche, schreibt in seinem Dichtwerk zugleich ein leidenschaftliches Parteiprogramm für die Losung des Tages.

Eine Grundfarbe, als die Einheit, die alles beseelend verknüpft, ein Leibnizsches vinculum substantiale muß der Charkter haben; wo dieser beseelende Mittelpunkt fehlt, wie beim Marquis Posa, da verflüchtet der Charakter zu einer allerweltsschillernden, schönredenden Maske.

Die Novelle ist die Illustration und Lösung eines einfachen psychologischen Problems in Form einer Erzählung. Der Schwerpunkt ruht hier in der Handlung, nicht in den Charakteren. Bloße Erzählungen sind keine Novellen.

Die Lyrik.

Im Lied spricht der Dichter seine subjektive Stimmung unmittelbar aus; was im Epos und Drama verpönt ist, das Hervortreten des Dichters, ist hier Gesetz. Das Lied soll nichts erzählen, nicht viel sagen, sondern nur einen Gefühlston — Liebe, Sehnsucht, religiöse Be-

geisterung — kräftig anschlagen und dann leise wieder verklingen lassen. Ohne Vergangenheit und Zukunft, ohne Grund und Folie, im einfachen naiven Aussprechen einer Empfindung tritt das Lied ohne weitere Vorbereitung und Motivierung vor den Leser.

Der lyrische Stil ist seiner Natur nach darauf angewiesen, mehr erraten zu lassen als auszusprechen, er läßt Übergänge hinweg, giebt oft, wie in mittelalterlichen Liedern, einen Dialog ohne Abgrenzung der sprechenden Personen, läßt die Deutung einer allegorischen Handlung den Leser selbst finden.

Das einfachste Lied ist zweiteilig: zuerst kommt ein symbolisches Bild, gewöhnlich eine Symbolik der Natur (Gesang der Geister über dem Wasser, Ulme zu Hirsau), im zweiten Teil die Deutung, oder es ist eine allegorische Idee an ein Erlebnis geknüpft und beides zu einer Fabel verarbeitet; z. B. im „Fischer“ haben wir 1. einen Naturvorgang: das Bad im Wasser, 2. eine Idee, die sich auf denselben baut, die Macht der Natur über den Menschen, 3. ein Bild zur Vermählung beider: die Fabel vom Fischer. Ein ernster, tiefer Gedanke ist oft in einem Bild verschlossen, aber er muß klar und doch nicht zu aufdringlich hervortreten. Eben weil das Lied sowohl Gemütstiefe als Gestaltungskraft und geschmackvolle Kürze verlangt, ist die lyrische Gabe das untrüglichste Kennzeichen der wahren Dichterseele; wo sie fehlt oder spärlich fließt, da ist der Denker stärker als der Künstler. Dramatische Werke konnte Lessing schaffen, die noch jetzt die Bewunderung der Leser erregen, aber nicht zum kleinsten lyrischen Gedicht verhalf ihm sein künstliches Druckwerk der Berechnung und Reflexion. Goethe ordnete seine eigenen Bühnenwerke der größeren dramatischen Kraft Schillers willig unter; dennoch konnte er Zweifel hegen, ob seines großen Nebenbuhlers gesamte Thätigkeit eigentlich dichterisch sei. Schiller selbst dachte vom Lied sehr geringschätzig: „Ich sehe,“ sagt er, „die Lyrik eher als Exil wie als eine eroberte Provinz an; es ist das kleinste und undankbarste Fach von allen.“ Aber dies ist eine grobe Täuschung. Das Lied ist das kostbarste Produkt des dichterischen Genius, es ist das unmittelbarste reinste Geschenk der Muse, ein Stück vom Herzen des Dichters, ein Tropfen von seinem Blut, in ihm tritt er mit seiner Person, seinem Fühlen und Denken am lebendigsten hervor. Homer hat seine Individualität so aufgeopfert, daß man ihm jetzt eine Existenz gar nicht mehr zugestehen will, aber Pindar ist durch die Jahrtausende durch seine Person noch lebendig geblieben, nachdem der Ruhm seiner Helden, die er gefeiert, längst verschollen.

Der Vorzug und der eigentliche poetische Geist der Lyrik tritt

auch äußerlich darin hervor, daß im Lied die Metrik ihre kunstvollsten Versmaße gebaut gegenüber dem eintönigen epischen Hexameter und dramatischen Jambus, und die Musik hier das wirksamste Feld zur Erhöhung des Effekts findet.

Die Liederpoesie stirbt nicht wie die Epopöe aus, sondern erzeugt sich wie ein Blumenfeld immer von frischem und erst, wenn einst der Erdball im Feuerhauch versprüht, „dann fragt, ob ausgesungen das alte, ewige Lied!"

Das Lied kann sich zur Hymne, Ode erweitern und erheben. Ein hoher, mächtig ergreifender Gedanke erfüllt die Seele; im Sonnenglanz einer großen Idee, eines schwellenden Gefühls jubelt sie ihre Freude in die beglückende Wirklichkeit. Hier muß die Sprache ihre höchsten Register ziehen und ihre vollste Kraft aufbieten, um dem erhabenen Gegenstand und der schwungvollen Stimmung genugzuthun. Auch äußerlich erweitert sich hier der knappe Raum des Liedes behufs allseitiger Entfaltung und Darlegung der mächtig schwellenden Begeisterung.

Als Monolog, als Chor dringt das Lied auch in das Drama, als flammender Erguß der Leidenschaft selbst in die Poesie des Romans; namentlich Jean Paul hat ein ausgeprägt lyrisches Element in seinen Romanen, das dem rhythmischen Enthusiasmus an Erhabenheit nichts nachgiebt; Lieder aber kann man das nicht heißen (obwohl Jean Paul solche Ergüsse scherzhaft Streckverse genannt hat), da die Form und die Begrenzung des Strophenbaues dem Lied wesentlich notwendig ist.

Die Kunst des Vortrags.

Es wäre ungerecht, wenn wir die reproduzierenden Künste in einer Kunstlehre ganz übergingen, da zur Erlernung eines stilgemäßen Vortrags keine geringe Begabung und Ausdauer gehört und der schaffende Künstler auf den ausübenden zur Erzielung der rechten Wirkung wesentlich angewiesen ist. Gerade die ausübenden Künstler pflegt man mit Vorzug „Künstler" zu nennen und mit Recht! Hierher gehören die Musikvirtuosen, die Recitatoren und Schauspieler. Der Vortragskünstler bedient sich eines schon fertigen Kunstwerks, das er nicht zu schaffen vermag, als Grundlage, aber in der Ausgestaltung der Gedanken und Noten zur lebendigen Erscheinung, in der Interpretation des Kunstwerks ist er doch wieder produktiv und schöpferisch und vermag oft einer Schöpfung ein Leben einzuhauchen, das ihm der Autor selbst nicht zugetraut hätte.

Wieviel ein guter Vortrag vermag, zeigt schon die tägliche Er-

fahrung. Ohne wahrheitsgetreuen Ausdruck glaubt man dem Menschen gar nicht, was er sagt, geschweige, daß er damit rühren und bewegen kann. Als einmal den Demosthenes einer zum Anwalt gewinnen wollte, und in trockener, teilnahmsloser Weise erzählte, er wäre von jemand mißhandelt worden, erwiderte Demosthenes: „Es ist nicht wahr, dir ist nichts geschehen.“ Da fuhr jener auf: Was, du willst leugnen, was ich selbst gefühlt habe? „Beim Zeus,“ beruhigte ihn Demosthenes, „jetzt höre ich die Stimme eines, der Unrecht erlitten hat.“ Jener Witzbold, der eine hübsche Geschichte an einen Geistesarmen verkauft hatte, der auch einmal geistreich erscheinen wollte, aber das Bonmot beim Erzählen gar zu unbarmherzig verhunzte, konnte mit gutem Fug das Geld wieder hinausgeben, denn was wollte jener Arme mit einer Münze anfangen, die er nicht an den Mann zu bringen verstand? Martial spricht einmal:

Das Büchlein, das du deklamierst, ist mein;
Du deklamierst es schlecht, nun ist es dein.

Das ist derselbe Gedanke in anderem Licht.

Zum richtigen Vortrag gehören: 1. Physische Mittel: Kraft und Wohllaut der Stimme für Gesang und Recitation, Gelenkigkeit der Arme für den Streichkünstler, Gesundheit der Lunge für den Blasvirtuosen, imponierende und schöne Gestalt für den Schauspieler, musikalisches Gehör für alle. 2. Schönheitsgefühl, die speciellen technische Kenntnisse und Übung. 3. Die Fähigkeit für das geistige Verständnis des darzustellenden Kunstwerks. Aus der Verbindung dieser Elemente entspringt 4. die Kraft, das gewonnene innere Anschauungsbild in allen Details zur lebendigen Wirklichkeit zu gestalten und so ein Werk nicht nur technisch korrekt, sondern auch in seiner seelischen Tiefe und Bedeutung genial zu verkörpern.

Die Vortragskunst kommt, wenn wir vom musikalischen Vortrag, der nur praktisch in Verbindung mit dem Unterricht gelernt werden kann, absehen, zur Erscheinung. 1. in der Redekunst, 2. im Schauspiel, 3. in der Recitation.

Die Rhetorik als praktische und prosaische Fertigkeit entfällt in unserer Kunstlehre ganz, wir haben also hier nur zu behandeln den Schauspieler und Recitator.

Man denkt oft ziemlich wegwerfend von der dramatischen Kunst, zumal wenn man das Glück gehabt, bei Gymnasialschülerproduktionen am Maifest, bei dramatischen Abenden u. s. w. wohlfeile Lorbeeren zu erringen. Dilettanten neigen gern zu dieser leichten Behandlung einer Kunst, die, wie sie meinen, allen Geist vom Dichter borgt,

Scenerie, Dekoration, Musik zu Hilfe nimmt und nur noch ein bißchen verständnis- und gefühlvolle Deklamation verlangt, um dem Inhaber die reichsten Lorbeerkränze einzutragen. Am Ende glaubt ein solcher, schon ein großer Schauspieler, ein fertiger Eckhoff, Devrient, Sonnenthal zu sein, aber das ist ein großer Irrtum. Das bißchen effektvolle Sprache, das ein Dilettant im Enthusiasmus der Bühnenbegeisterung und entzündet von den herrlichen Worten des Dichters zuwege bringt, ist noch lange nicht dem lebenslangen Studium und der rastlosen Übung des Berufsschauspielers zu vergleichen. Sonst müßten die guten Schauspieler nur so auf den Straßen und Tanzsälen aufzulesen sein, während sie bekanntlich sehr selten sind. Die Schauspielkunst ist nicht so leicht, der wirkliche Meister in der dramatischen Kunst ist so selten als irgend ein anderer Künstler.

Wohl borgt der Schauspieler vom Dichter, aber wo seine Schwungkraft liegt, da ist auch sein Abgrund. „Wenn der Autor so tief ins Meer der menschlichen Gesinnungen und Leidenschaften taucht, so muß der Schauspieler wohl nachtauchen, bis er ihn findet," sagte Eckhoff zu Nicolai. Dies Nachtauchen in die Tiefe der geheimnisvollen Welt der seelischen Empfindungen ist's, was dem tüchtigen Schauspieler zu schaffen macht, und je größer der Dichter, je höher der Flug seiner Gedanken, je tiefer die Wurzeln seiner Empfindungen, desto schwierigere Aufgaben setzt er dem Darsteller; denn alles, was der Dichter geboren und in Idee und Gefühl gefaßt, das muß der Schauspieler zur Anschauung bringen, in Wort, Miene und Handlung umsetzen. Der ungeschulte Dilettant, der ohne durchdachte Reflexion nur vom Standpunkt unmittelbarer Empfindung aus seine Rolle durchführt, wird sicherlich, falls er mit den natürlichen Mitteln begabt und in warmer Stimmung ist, ganz Schönes leisten, aber da der Darsteller nicht den Affekt, sondern der Affekt ihn hat, so wird 1. die Darstellung ungleich sein, denn der Affekt, der Schwung der Leidenschaft kann nicht das ganze Stück in gleichem Grade andauern. Die Empfindung konzentriert sich auf Momente, sie hat nicht die Kraft anzuhalten und alles zu durchströmen, sie wird keine einheitliche, lückenlose Darstellung aus einem Guß, sondern eine fragmentarische, schöne Momente mit unglücklichen, matten durchbrochen, bieten. Diese Sorte von Spielern ist abwechselnd stark und schwach, warm und kalt, platt und sublim, der Schauspieler von Reflexion aber bleibt derselbe in jeder Situation. Ja selbst innerhalb des pathetischen Enthusiasmus werden sich, weil die Disciplin des berechnenden Verstandes fehlt, Nachlässigkeiten nicht verhüten lassen; oft wird uns ein einziger Laut, in welchem sich die entfesselte Natur hervordrängt, eine einzige Be-

wegung, in der sich der nur natürlich affizierte Mensch bloßstellt, aus der künstlerischen Illusion reißen. Ein allseitiges Durcharbeiten einer Rolle, das Durchgreifen eines Pathos bis in die geheimsten Züge, individuelle Charakteristik bis zur lebendigsten Veranschaulichung aller vom Dichter gewollten Motive sind auf diesem Standpunkt unmöglich.

2. Das Darstellungsgebiet wird der Materie nach ein beschränktes sein. Da der Empfindungsschauspieler eigentlich immer nur sich selbst spielt, so ist sein Repertoire, auf dem er etwas leisten kann, ein kleines. Je verwandter ein Charakter dem Temperament des Spielers, desto eher wird er gelingen, je entfernter, desto kläglicher wird er ausfallen.

Die Tüchtigkeit des echten Schauspielers besteht aber gerade darin, daß er sich auch in ganz verschiedene, seiner eigenen Natur entlegene Charaktere zu denken und sie treu wiederzugeben weiß, daß er das ganze Register der menschlichen Leidenschaften: Treue, Demut, Glaube, Zorn, Ehrsucht, Edelmut, Bosheit in gleicher Weise beherrscht, heute einen Helden, morgen einen Bösewicht, die Naivität des treuherzigen, edlen Gemüts ebenso wie die dämonische Tücke des Intriganten darzustellen und die Symptome dieser Gemütsarten anzugeben weiß. Auch Charaktere, die demselben Genre angehören, weiß der denkende Acteur nach ihrer nationalen, historischen, gesellschaftlichen, individuellen Besonderheit zu differenzieren, während beim Dilettanten nur das Kostüm zwischen Romeo, Mortimer, Max, Carlos unterscheidet. Je abstrakter die Person ist, je mehr Gelegenheit zu schönen, schwungvollen Reden, zu pathetischen Ergüssen sie bietet, desto besser ist's für diesen; daher Schiller der bevorzugte Liebling aller Dilettantenbühnen. Shakespeareschen Figuren gegenüber zeigt sich besonders die Ohnmacht, weil hier der Mensch nie in einer allgemeinen Empfindung aufgeht, sondern immer ein selbständiges konkretes Leben hinter sich hat. Den Max, den Mortimer, den Carlos wird jeder Student mit etwas feurigen Empfindungen gut spielen können, den Romeo nicht in gleichem Maße. Das Schwärmerische, Liebeglühende, Todesverachtende in Romeo wird gelingen, aber nicht das Träumerische, Lebensmüde, Rhetorisierende, noch weniger wird das Hervorgehen des letzteren aus dem ersteren glaubhaft gemacht werden. Frauen haben es leichter, weil Frauenrollen überhaupt weniger individuell, Weiber sich im Wesen immer gleich sind und der weibliche angeborene Takt viel sicherer das Richtige trifft. Auch hier ist Shakespeare eine Klippe. Porzias Adel der Empfindung ist nicht so schwer darzustellen, sehr schwer aber ist's, mit dieser Grundfärbung den sprudelnden Humor zu vereinen,

der dieser Persönlichkeit erst den warmen Hauch verleiht und wie ein frischer Morgentau auf dieser schönen Blume perlt.

Ein Kunstwerk statt eines Naturwerkes zu liefern, eine dichterische Individualität bis in das geheimste Geäder durchzuarbeiten, von dem blinden Elan und Kunstenthusiasmus zu einem dramatischen Stil fortzuschreiten, das ist Sache des Künstlers und unterscheidet ihn auf meilenweit vom Dilettanten. Da der Künstler nicht dem Affekt unterthan, so ist der Zuschauer von dem peinlichen Gefühl frei, ihn von den unsicheren Wogen der Empfindung umhergetrieben zu sehen, nicht Herr über sich, über jede Nuance des Lauts und über jede Bewegung des Körpers. In Momenten, wo er „loszulegen" hat, entfaltet er die ganze Pracht des poetischen Gedankens in sorgfältig durchdachtem Vortrag und Mienenspiel, aber auch in ruhigeren Momenten, wo der Dichter wenig bietet und besonders im stummen Spiel, wo der Dilettant nur den Statisten macht oder elend stümpert, weiß er den Gehalt seiner Rolle zu entfalten und oft mehr zu erschüttern als durch die drastischen Schlager. Lessing sagt, daß Eckhoff in den Worten, die ein bekümmerter Vater über seinen verlorenen Sohn spricht: „Mag er hingehen in die große Welt, die jetzt sein Vaterland ist", durch die Betonung des Wortes „Vaterland" und die Geste, die er mit der Hand dazu machte, eine geradezu frappante Wirkung erreichte. „Ein böses Vaterland!" das lag deutlich in der stummen Aktion. Solche Feinheiten werden nur durch aufmerksames Studium, durch mühevolle Beobachtung und Erlauschung im Leben gewonnen und können nicht der glückliche Fund des Augenblicks sein. „Es gehört überhaupt," sagt Rötscher in seiner „Kunst der dramatischen Darstellung", „zu den seltsamsten und doch häufigsten Vorurteilen, den Künstler, den wir durchaus als einen reflektierenden, auf das Bewußtsein dringenden Geist kennen, nur aus diesem Grunde als einen Mann ohne Genie zu erklären, als ob das letztere sich nur in der Form bewußtlosen Schaffens ergehen dürfe." Statt dieses „nur" sollte „überhaupt jemals" stehen. Ich hoffe, einmal endlich durch dieses ganze Buch der elenden Phrase des „unbewußten künstlerischen Schaffens" den Todesstoß versetzt zu haben, wie ich durch meinen Aufsatz über „das Erinnern" in der Zeitschrift der Philosophie (1896, I. Heft) dem Unbewußten auch den letzten Zufluchtsort im psychischen Leben, besonders im sogenannten Gedächtnis, genommen habe.

Dem Reflexionsschauspieler droht übrigens doch eine Klippe, nämlich die Gefahr des Gemachten, Ergrübelten und daher Nüchternen, was man selbst an Devrient empfand, ferner die Gefahr, durch die Fülle der Details, über die er mit Sorgfalt sich ausbreitet, die Natur-

wahrheit über die Idealität zu erheben. Daher muß der Schauspieler im Moment des Pathos das mühevoll Gelernte mit dem Elan temperamentvoller Begeisterung überkleiden, damit es mit der Kraft der zwingenden Naturgewalt wirke und die Herzen ergreife. Überhaupt dürfen die Vorzüge des naiven Spiels nicht verloren gehen; schlimm, wenn der Künstler über dem Routinier zu Grunde geht; müssen wir uns ja Glück wünschen, wenn einmal ein warmer Hauch der Begeisterung über die dürren Stoppelfelder der Alltäglichkeit und poetischen Dürftigkeit weht und uns an die wahre Heimat der Kunst erinnert.

Überhaupt kehre der Acteur stets die ideale Seite seines Charakters hervor, mache selbst einen Shylock, Richard III. glaubhaft als Resultat ihres Vorlebens, ihrer bitteren Erfahrungen, lasse als Jago die überlegene Geisteskraft und den Anflug von Humor nicht aus dem Gesicht schwinden, welcher diese Figur in eine höhere Sphäre hebt. Er kehre die positiven Eigenschaften heraus, suche auch im schlimmsten noch ein sympathisches Moment herauszufühlen und geltend zu machen: das ist besser, als das Überteufeln und Übertrumpfen einer bösartigen oder albernen Personage, wie es die Stümper treiben. Ein Marinelli, ein Präsident sind widerwärtige Persönlichkeiten, aber der Schauspieler darf sie nicht widerwärtig darstellen, er soll sie im Gegenteil interessant machen. Der Schauspieler ergänze auch den Dichter, statt seine Einseitigkeiten zu vergrößern. Je mehr ein Charakter nach abstrakter Idealität gravitiert, desto mehr hat ihn der Schauspieler nach der Seite der Naturwahrheit gravitieren zu lassen, in je niedrigerer Sphäre andererseits ein Charakter sich bewegt, desto mehr hebe ihn die Darstellung aus der Woge des gemeinen Lebens empor und veredle ihn dadurch. Großartig erscheint oft selbst der niederträchtige Charakter, wenn er Repräsentant einer Idee wird, so Shylock als Vertreter des mißhandelten Judentums, Brutus als die Personifikation der bedrohten altrömischen Republik (während der Mörder Wallensteins nur durch das niedere Motiv unedler Rache handelt ohne höheren Zweck). Solche Motive muß der Darsteller zur drastischen Geltung bringen. Ein Charakter, dem gar kein Funken idealen Lebens einzuhauchen ist, ist auch kein bühnenkräftiger, nicht einmal in der Wirklichkeit möglicher. Ungestalten wie ein Franz Moor sind deshalb schwer glaubhaft zu machen, ein Fehler, der hier den Dichter trifft; doch bietet die Verzweiflungsscene, wo das erwachende Gewissen in den seltsamsten Ausbrüchen der Phantasie sich zeigt, für den Darsteller glückliche Momente.

Recitation und dramatische Deklamation sind nicht dasselbe.

Der Recitator identifiziert sich nicht mit den Personen, denen er Ausdruck verleiht, er giebt sich nur als Berichterstatter, Erzähler, Vorleser; daher ist sein Vortrag ruhiger, leidenschaftsloser, und enthält weder Mimik noch Gestikulation. Beim Schauspiel dagegen tritt der dramatische Charakter unmittelbar ohne eine Mittelinstanz im Darsteller verkörpert hervor, daher er auch die äußere Maske trägt und alle Ausdrucksmittel des wirklichen Lebens verwendet. Es ist ein Übelstand beim Recitieren, daß der Künstler nicht angeben kann, wer jedesmal spricht und dies den Hörern schon bekannt sein muß, ferner daß er als Sprachrohr für sämtliche Personen nur eine Stimme hat, was namentlich für den Gegensatz der männlichen und weiblichen Stimmen mißlich ist.

Es ist ein Zeichen unserer abstrakten Zeit, daß die recitative Vortragskunst, in der sonst die ersten Meister wie Goethe, Tieck zu glänzen nicht verschmähten, fast verschwunden ist, und während der Musikvirtuose und Schauspieler auf dem Gipfel ihrer Wertung stehen, ihr ebenbürtiger Kollege unverdient in Mißachtung gesunken ist. Partituren lesen ist einstweilen noch nicht Gegenstand der „allgemeinen Bildung" geworden, sonst würden wir am Ende selbst dem Musiker den Abschied geben, aber lesen können wir — fast möchte ich sagen leider! — alle, und daher beschränken wir uns, wo wir nicht ins Schauspiel kommen, auf das gedruckte Buch. Das hat eine Menge Nachteile. Vor allem die Mißachtung der gebundenen Rede in der Gegenwart, denn ein Gedicht kommt erst in der Deklamation zur vollen Geltung. Auch das Epos muß darunter leiden, denn es ist ja in Hexametern geschrieben und der Inhalt viel zu einfach für das nervöse Geschlecht des 19. Jahrhunderts. Dagegen kommt nun das Drama und der Roman zur Überschätzung: aber auch das Drama nur, wenn es in Prosa geschrieben ist und die elenden socialen und politischen Tagesfragen behandelt. Ein Haß gegen den edlen klassischen Stil und die poetische Form hat die Musterdichtungen von der Bühne verdrängt, Shakespeare, Goethe, Grillparzer werden nur noch geduldet und finden kein Publikum, ja sie können auch nicht mehr aufgeführt werden, denn unsere Schauspieler können nicht mehr deklamieren. Das hat auch verwildernd auf die Produktion gewirkt, die meisten Schauspiele sind heutzutage dialogisierte Zeitungsartikel und wissenschaftliche Broschüren. Der Dichter sucht vornehmlich durch den Stoff zu wirken und vernachlässigt die Form. Eine Art ästhetischer Socialdemokratie drängt sich inhaltlich und äußerlich in die aristokratische Kunst und zieht ihre Hoheit in das Niveau der Tageslitteratur herab. Ist es doch so weit gekommen, daß man statt des Helden die Masse als

Mittelpunkt der Handlung einsetzt und die einfachsten Gesetze der dramatischen Technik über den Haufen wirft.

Doch hat das Drama wenigstens noch das Gute, daß der Autor hier in Berührung und Wechselwirkung mit dem Zuhörer tritt, in Lied und Erzählung ist des nicht mehr der Fall. Einst tönte der Heldengesang im lebendigen Kreise zur Harfe vom Dichter selbst gesungen, den Freude und Liebe der Hörer anfeuerten und belebten. So wichtig erschien diese allgemeine Teilnahme, daß Alkinous, als er den Odysseus über den Gesang des Demodokus in Thränen ausbrechen sieht, den Sänger schweigen heißt, weil sein Lied nicht alle erfreue. Selbst der Hymnus, sagt Herder, gehört seiner Natur nach zur Versammlung. Die Stimme des lyrischen Dichters ruft ein Publikum an und auf, dem seine Begeisterung in Ohr und Seele tönt. Denn was ist sein Gesang, wenn er nicht den Ton seines Volkes trifft, aus dessen Herz heraus dichtet, in dessen Fühlen und Denken den freudigen Nachhall findet? Auch die Erzählung verlangt die Wechselwirkung mit einem Hörerkreis. Wie sammeln sich um einen Vorleser alle Seelen auf einem Gedanken, wie klopfen alle Herzen in einem Schlag! Wie nachhaltig und befruchtend wirkt das gemeinsam genossene Werk der Dichtung! Kein einsam gelesenes Gedicht ergötzt so innig und prägt sich so unauslöschlich ein, wie das, welches uns zuerst von den Lippen des Vaters oder der Mutter entgegenklang; auf das Kind, wie auf den Naturmenschen übt noch die beseelte Stimme ihren vollen Zauber, ein mündlich erzähltes Märchen, eine laut vorgetragene Fabel ist dem Kind hundertmal lieber als die besten Muster, die es heimlich lesen soll. Aber nur noch der Orient hat seine Märchenerzähler, bei uns ist längst ausgestorben die schöne Haus- und Familienpoesie, die sich mündlich fortpflanzte in Liedern, Sprüchen, Erzählungen am abendlichen Herd. Kaum dem kleinsten Kind erzählt noch die Mutter oder die Wärterin mündlich einige Märchen, den älteren giebt man ein Buch in die Hand, damit es sich still beschäftige, und so sieht man oft in einem Familienzimmer vier bis sechs Personen an derselben Lampe beschäftigt, als käme man in eine Gesellschaft von Taubstummen.

Welche Art von Unterhaltung verdient den Vorzug, die ältere oder die neuere? „Ach wie traurig sieht in Lettern schwarz auf weiß dies Lied mich an, das aus deinem Mund vergöttern, das ein Herz zerreißen kann!“ Dieser Seufzer des Dichters beantwortet klar genug jene Frage. Freilich bewältigt ein stiller Leser rasch und mühlos ganze Bände und genießt dabei die Freiheit, seine Gedanken nach Belieben zwischen den Zeilen spazieren gehen zu lassen, aber die volle Empfindung des Zaubers der Sprache, die tiefste Erregung des Ge-

müts, ein wahres Miterleben der Dichtung geht einem solchen Leser meist verloren. Er genießt eine Musik durch das Überfliegen der Partitur. Das mag für den Forscher, den Gelehrten von Vorteil sein, aber die Jugend, die durch die Poesie zum Schönen und Guten erzogen werden soll, muß die Dichtung nicht durch die schattenhaften Eindrücke der Buchstaben, sondern durch die seelenvollen Laute der Menschenstimme als lebendige Überlieferung aufnehmen. „Nicht mit dem Auge, sondern mit dem Ohr“, ist eine pädagogische Regel. Was wäre die Verkündigung der Religion durch die bloße Schrift, statt durch das belebende Wort! Was der Unterricht, wenn man dem Schüler bloß ein Buch gäbe? Was ist die Poesie, wenn kein Wechselverkehr mit anderen, keine Aussprache über die eigenen Empfindungen, kein Austausch der Eindrücke und keine Belehrung über Unverstandenes?

Auch für den Dichter hat dieses Fernstehen von seinem Publikum große Nachteile. „Wir kämpfen gegen die ‚Literaturpoesie‘, sagt Wagner im „Kunstwerk der Zukunft“ S. 138. „Die Seele der Kunst ist das Verlangen nach dem Leben. Wo dieser Trieb sich nicht ausspricht, nicht offen mit Macht kundgiebt, da ist die letzte Wahrheit aus dieser Poesie entschwunden.“ Und Jordan sagt (Gartenlaube 1874): „Nicht verzichten darf die Poesie, ohne ihre wahre Kunstwirkung einzubüßen, daß ihre eigene Musik zur Ausführung komme, nicht bloß ihre nachträgliche Wirkung. Denn das Geheimnis, wie diese Darstellung beschaffen sein muß, ist schlechterdings nicht anders zu erfahren als durch vieles Probieren und die Regeln, nach denen die Noten ihrer Sprachmusik durch Takt, Rhythmus, Lautklang, Vokalisation und Tonfarbe gesetzt werden muß, sind auch nicht anders zu gewinnen, als durch den oft wiederholten Versuch, sie da erklingen zu lassen, wo sie gehört zu werden bestimmt sind. Nehmt einem Architekten Bauplätze, Steine, Mörtel, Holz, Maurer und Zimmerleute, verdammt ihn, immer nur zeichnen und seine Risse höchstens etwa lithographieren, aber niemals ausführen zu dürfen, — enthoben der Rücksichten auf Raum und Stoff, auf das Gesetz der Schwere und den Bedürfnissen des Lebens, müßte er sich in theoretischen Spielereien verirren und zuletzt den Sinn fürs Natürliche und Schöne verlieren. Oder verweigert einem Komponisten Orchester und Sänger und gestattet ihm einzig den Druck seiner Partituren — in der dauernden Unmöglichkeit, seine Tonschöpfungen verwirklicht zu hören, müßte er auch bei hoher Begabung mindestens starke Einbuße erleiden an maßvoller Klarheit, wovon ja selbst das Riesengenie eines Beethoven nicht verschont blieb, als ihm Taubheit die Selbstkritik seiner Kompositionen versagt hatte. In solch widernatürlicher Lage hat sich die deutsche Poesie

geraume Zeit befunden. Was konnte sie demnach in dieser Absperrung von den Bedingungen ihres Lebens anders erzeugen als bloße Studierstubengedichte, denen die Ausführbarkeit fehlt, die sich, so wie sie sind, mit äußerster Seltenheit durchaus nicht eignen, mit Wohlklang vorgetragen zu werden und dabei zu spannen, zu unterhalten, zu erbauen, Gebilde, vergleichbar jenen Kellerpflanzen, die sich in langen Fäden nach dem Dämmerschein am Fenster hinranken, den eingebornen Maßen und Formen entgeilen, statt der Blätter nur Stummel treiben, und schließlich auch im besten Boden rettungslos verwelken. Was für den Baumeister Stein und Holz, für den Bildhauer Erz und Marmor, für den Maler Leinwand und Farbe, für den Komponisten Stimme und Instrumentalton, das ist für den Poeten eine darstellende Sprachmusik, nicht etwa Papier und Druckerschwärze, sondern das gehörte Wort. Nur durch den lauten Vortrag kommt sein Werk zur vollen Existenz, ohne ihn verzichtet es auf das wesentliche Merkmal jedes Kunstwerks: Verwirklichung für die Sinne. Gedichte machen, um sie bloß drucken zu lassen, ist eine Spielerei mit Kunstformen, keine wahre Kunst. Augenpoesie, um gesehen zu werden, ist ein ähnlicher Widersinn als ein Mittagessen, das bestimmt wäre nicht zum Gegessenwerden mit dem Munde, sondern lediglich zum Gerochenwerden mit der Nase."

Wir hätten vielleicht nicht zehnbändige Romane, überhaupt nicht so viel Poesie, die nach der Lampe riecht, wenn die Rücksicht auf den praktischen Zweck der Recitation der Phantasie und — Gewinnsucht der Autoren etwas Zügel anlegte. Nur die Rücksicht auf die Bühne hindert es, daß wir auch mit zehnaktigen und sechsstündigen Schauspielen beglückt werden, aber unaufführbare bloße Lesedramen mit unmöglichem Beiwerk haben wir trotzdem genug.

Wenn der moderne Roman nicht auf das stille Lesen berechnet wäre, wenn der Verfasser gezwungen wäre, wie der alte Rhapsode, ihn öffentlich in großer Gesellschaft vorzulesen, so würde er sich wahrscheinlich auch schämen, solche Zoten und Schlüpfrigkeiten hinzubringen, über die man heimlich nicht errötet; es käme also der öffentlichen Sittlichkeit zu gute. Die Keuschheit des spanischen und italienischen Liedes, die Paul Heyse im schroffen Kontrast zur naiven Unzüchtigkeit der städtischen Volkslieder hervorhebt, hat sicherlich in der Geselligkeit der sangesfrohen unverdorbenen Landbevölkerung im Süden ihren Grund. Sehr zu beachten ist auch die Bemerkung Heyses, daß die Fähigkeit zu improvisieren, die jetzt noch den romanischen Völkern so stark innewohnt, in dem starken Hang zur gemeinsamen poetischen Unterhaltung wurzele und daß hier geradezu eine Lichtseite

der mangelnden Erziehung liege. „Ein Volk, das lesen und schreiben lernt, hört auf zu improvisieren. Aus der Dämmerung des jugendlich idyllischen Zustandes führt die Schule in den hellen Tag männlicher Aufgaben und Interessen.“ Jetzt isoliert sich jeder mit seinem Buch, wenn er Appetit nach Geisteskost hat, früher mußte er zu diesem Behuf den gemeinsamen Leseabend besuchen. Wir haben als gemeinsames Gebiet des Kunstgenusses nur noch den glänzenden Konzertsaal und das Schauspiel- und Opernhaus, wo wir uns herdenweise niederlassen, ohne uns zu kennen, ohne ein Wort miteinander zu sprechen und wo unsere einzige Teilnahme in dem lärmenden Spektakel besteht, den wir nach jedem Akt und jeder Piece mit unseren Händen machen. Aber für die bescheidene Deklamation ist hier inmitten von Bravourarien und Monstrekonzertstücken kein Platz, kaum daß noch auf einem Maifest für Gymnasiasten oder einer Preisverteilung ein hübsches Gedicht zum Vortrag kommt. Und doch welch edle Reize kann ein einfaches Gedicht selbst im naiven Ausdruck des Kindes gewinnen: Sachen, die wir längst auswendig wissen, ja längst veraltete Kinderpoesie hört man hier nicht ohne Genuß:

„Nur durch der Jugend frisches Auge kann das Allbekannte neu belebt uns rühren,
Wenn das Erstaunen, das wir längst verlernt, von Kindermunde hold uns wiederklingt.“

Gerade die Familienabende würden dem Wiederaufleben der Recitation sehr günstig sein und zur Verallgemeinerung dieser Kunst, die jeder verstehen sollte, beitragen. Es bleibt doch jedenfalls eine Monstrosität, wenn für die Schulung im Vortrag absolut keine Note im Studienzeugnis existiert und berühmte Gelehrte sich nicht die mindeste Mühe geben, ihren Vortrag anziehend, ja auch nur verständlich zu machen.

Die Verbindung der Künste.

Wo denn das Drama bleibt? wird mancher denken. Nur Geduld, eben komme ich dazu; aber wenn mich auch alle Recensenten zerreißen würden, könnte ich es nicht bei der reinen Dichtkunst behandeln. Denn das Drama ist, wie jeder Vernünftige zugeben muß, eine Vereinigung von mindestens drei selbständigen Künsten: Poesie, Mimik und Malerei.

Jede Kunst ist für sich zu einer hohen Wirkung vollkommen genügend; das schließt aber nicht aus, daß die Künste auch Verbindungen untereinander eingehen können. Ob dies zum Nutzen oder Schaden

für eine oder beide ausfällt, kommt darauf an, ob die specifischen Wirkungen in den Vereinigungen erhöht oder herabgesetzt oder durch die Zusammenwirkung ersetzt werden. Es läßt sich allerdings von vornherein die Frage aufwerfen, ob überhaupt eine Vermischung verschiedenartiger Gebiete und Schönheitsquellen rätlich sei, ob nicht schon durch die Teilung des Interesses, die Spaltung der Aufmerksamkeit die Wirkung des heterogenen Komplexes sinke und ob die Häufung der Effekte einen Ersatz biete für die Einbuße der Einheit und edlen Einfachheit der Wirkung. Wir haben gesehen, daß eine Vermischung von Kunst und Natur, des ästhetischen mit dem wissenschaftlichen, moralischen, praktischen Interesse ein Grundfehler in der Kunst ist; sollte es sich nicht analog auch mit der Vermischung verschiedener Kunstarten so verhalten, von denen doch jede ihre Eigenart und Inkommensurabilität besitzt? Und wenn zwei Künste zusammenkommen, sollen sie in das Verhältnis der Subordination oder Koordination treten? Wenn ersteres, dann ist die dienende Kunst degradiert, und es ist noch eine Frage, ob die andere durch diese Tyrannei gewinnt, wenn letzteres, dann treten sie zu keiner Einheit zusammen und laufen unverbunden nebeneinander her.

Es ist von vornherein zuzugeben, daß allerdings jede Kunst einen besonderen Wirkungskreis schon durch das verschiedene Material, dann durch ein eigenartiges Gewichtsverhältnis zwischen Idee und Stoff besitzt und daher mit einer anderen nie eine ganz reine harmonische Mischung eingeht, so daß das Zusammenwirken nicht wenigstens von einer Seite mit Opfern erkauft würde; es läßt sich weiter zugeben, daß eine Kunst in ihrer reinen Isoliertheit etwas Charakterhaftes und Erhabenes hat, das in der Vermischung verloren geht z. B. ein Architekturbau ohne alle Skulptur, andererseits aber ist eben sicher, daß auch ein Drang nach Ergänzung der einen Kunst durch eine andere, z. B. der Musik durch die Poesie, der Tanzkunst durch die Musik besteht, durch die eine erhöhte Gesamtwirkung erzielt wird. Mag immerhin jede Kunst eine besondere Seite der Idee ausprägen, in der geistigen Wurzel treffen sie doch alle zusammen, und so wenig es der Schönheit der Gestalt schadet, wenn das belebte Mienenspiel, die Musik des Wortes und die Grazie der Bewegungen hinzukommt, wie vielmehr durch alle seine Kräfte erst der Mensch als geistiges Wesen voll hervortritt, so wenig ist ein Zusammentreten der Künste im allgemeinen zu verwerfen. Wenn auch, sagt Schlegel, eine Blume keinen Schmetterling zu ihrem Dasein braucht, so kann sie sich doch gefallen lassen, wenn sich einmal einer darauf setzt und ihr den süßen Duft aussaugt. Die Maler liebten es von jeher, die Musen nicht einzeln

sondern in schön verschlungenen Gruppen darzustellen. Es fragt sich sogar, ob nicht diese Einheit der Künste das Erste und Ursprüngliche gewesen und erst später die einzelnen Zweige der einen Kunst wie durch eine Art Familienzwist auseinandergingen. „Wie beim Turmbau zu Babel," sagt Wagner, „als die Sprachen sich verwirrten und die Verständigungen unmöglich wurden, die Völker sich schieden, um ihre besonderen Wege zu gehen, so schieden die Kunstarten, als alles national Gemeinsame in tausend egoistische Besonderheiten sich zersplitterte." Was die Gegenwart anstrebt, ein Universalkunstwerk, das war bereits im Anfang, in der Geburt der Kunst vorhanden, die Religion war es, die alle Künste in sich vereinigte und nach und nach eine nach der anderen aus ihrem Schoß entließ, wohl zum Nutzen der Erweiterung ihres Gesichtskreises und der Vervollkommnung im Detail, aber nicht ohne Einbuße an idealem Gehalt und dem Gefühl der Zusammengehörigkeit. Es ist sicher, daß die Künste, die sich zu weit voneinander verloren haben, einander wieder näher treten müssen und reicher Gewinn daraus entsprießen kann; hat doch beispielsweise Semper nachgewiesen, wie die Textilmuster die Ausbildung der ornamentalen Architektonik beförderten, ebenso die Keramik die Malerei und Skulptur. Davon freilich kann nicht die Rede sein, daß etwa eine Vereinigung von Künsten oder ein Gesamtkunstwerk die einzelnen Künste aus der Welt schaffe, ihnen die Existenz unmöglich mache. Das Verbindungs- oder Gesamtkunstwerk mag höher stehen, weil es der Verwirklichung einer Idee in ihrer Totalität näher kommt und weil die einzelnen Künste trotz ihrer einseitig höheren Vollkommenheit, eben wegen dieser Einseitigkeit tiefer stehen. Aber eben, weil die Einzelkunst in ihrer besonderen Kunstwirkung höher steht und beim Zusammentreten mit anderen zu Zugeständnissen und Kompromissen genötigt wird, die sie an der vollendeten Durcharbeitung zu ihrem specifischen Höhepunkt hindern, hat sie ihre Existenzberechtigung, und sind zum vollen Umfang des Kunstschönen die Sonderkünste gleich notwendige und unentbehrliche Momente.

Welche Verbindungen und wie weit sie von Vorteil sind, läßt sich nur im konkreten beurteilen.

Es giebt I. Verbindungen der verschiedenen bildenden Künste, II. solche der zeitlich darstellenden Künste, III. beider Arten miteinander. Zuvor kommt noch ein Grenzfall: Die Verbindung von Bauwerken mit der äußeren Natur. Wir besprechen hier nicht die ästhetisch fehlerhafte Vermischung von Kunst und Natur in den Grottentempeln, Parkanlagen mit unvermitteltem Übergang zur freien Natur u. s. w., wovon wir schon S. 50 gehandelt haben, sondern das Verhältnis der in ihrer

Kunsteigenschaft sich stark abhebenden Bauwerke zu der umgebenden Natur. Es ist nicht gleichgültig, wo ein Architekturwerk errichtet wird. Die passende Umgebung wirkt ungemein stimmungsvoll, die schlechte setzt die künstlerische Wirkung gewaltig herab. Erst durch die umgebende, endlose Wüste ohne Erhöhung erhalten die Pyramiden, Obelisken ihr rechtes Relief, erhaben wirkt das Hermannsdenkmal auf dem Gipfel des Niederwaldes, die Walhalla am Ufer der Donau in einsamer Höhe, die Kirchen und Tempel als ragende Steinhügel aus dem Häusermeer. Ein großer Bau bedarf einer freien Umgebung zu seiner Wirkung, durch enge umgebende Gassen und hohe Häuser wird er erdrückt. Ebenso gehört zu einer Statue ein Hintergrund, entweder ein monumentaler in einem stilvollen Kunstgebäude oder ein natürlicher auf einem Platz, vor einem Boskett, in einem Park. Künstliche Ruinen machen eine Landschaft pittoresk. Lotze findet die Gewohnheit schrecklich, jeden abgelegenen oder wohlgelegenen Ort auf ein Postament zu spießen, aber das kann doch nur gegen die moderne Denkmalswut gesprochen sein. Will man einmal eine Statue errichten, so paßt eine schöne Gartenanlage davor, eine Baumgruppe an der Rückseite wenigstens besser, als die eintönige Wand eines Museumsgebäudes. Schon das gewöhnliche Haus gewinnt außerordentlich durch eine hübsche, namentlich landschaftliche Umgebung. Damit treten wir sofort über zur

I. a) Verbindung von Bauwerken mit plastischen und malerischen Kunstwerken. Schon in der ältesten Architekturperiode, so in der Zeit der Obelisken, die mit Hieroglyphen besät waren, beim Löwenthor zu Mykenä u. a. treffen wir diese Verbindung. Die plastischen Werke treten zum Bauwerk als Relief der Friese, Metopen und Giebel oder als Statuen, welche die Plattform und die Nischen schmücken und drücken die Bedeutung des Kunstbaues angemessen aus. Diese Verbindung ist die natürlichste und unumstrittenste; die Architektur, die ärmste und abstrakteste Kunst, gewinnt durch diese Anleihe bei ihren beiden Schwestern, durch die deutlichere Sprache, die diese reden, gewissermaßen ein konkretes Leben, und überwindet einigermaßen ihre angeborene Starrheit. Weniger jedoch als die Plastik paßt die Malerei zum Bauwerk. Hier tritt durch die Farbe ein fremdes Element zum nackten Stein, das die erhabene Einfachheit etwas stört; doch ist die Unterbrechung der kahlen Wände durch Fresken und Wandgemälde auch wieder eine erfreuliche Abwechselung und, wo sie dem Ort angemessen ist, wie in christlichen Kirchen, höchst stimmungsvoll. Schmücken wir ja auch im kleinen unser Zimmer gern mit geschmackvollen Bildern. Natürlich ist der Stil der Wandmalerei ein anderer wie der des

Rahmengemäldes. Hier ist die Wirkung auf die Ferne berechnet, daher Wasserfarbe statt Öl, monumentale Züge statt sorgfältiger Details, doch muß die Ausführung edler und kunstwürdiger sein als die Dekorationsmalerei der Bühne. Die ganze Anlage muß endlich zusammenstimmen; in der Laterankirche mit ihrem weißgrauen Fußboden und weißen Wänden und Statuen lastet die Decke mit ihren dunklen Zeichnungen unharmonisch auf dem Ganzen.

b) Plastik und Malerei ist auch früh schon beisammen, selbst in der Antike, aber wohl nur aus religiösen Gründen. Diese Verbindung erfreut sich der geringsten Sympathie, nur Fechner hat sie neuerdings verteidigt. Man habe es mit einer Kunstgewöhnung zu thun, meint er, wenn man die blassen Marmorgesichter vorziehe und es fehle nur den jetzigen Künstlern an vollendeter Leistungsfähigkeit, den warmen Lebenston zu treffen. Aber Fechner wird hier von seinem falschen Prinzip der Lebenswahrheit geleitet. Das würde auf die Wachsfigurentechnik führen. Volle Naturwahrheit ist keineswegs Zweck der Kunst. Aber selbst abgesehen davon kann die gemalte Statue den Reiz des gemalten Leinwandbildes nie erreichen. Die Malerei giebt das Inkarnat in idealer Beleuchtung und Schattierung, daher die feine Abtönung, der zarte Schmelz der Farben; bei der gemalten Statue kann die Schattierung vom Maler nicht gegeben werden, an ihre Stelle tritt das natürliche Licht und der wirkliche Schatten. Diese aber treten zu keiner harmonischen Einheit zusammen; daher die beste Wachsfigur das Inkarnat des Gemäldes nicht erreicht. Was Fechner dem Künstler in die Schuhe schiebt, die Unfähigkeit im Treffen des wahren Inkarnats, liegt an der Schranke der Kunst; es wäre doch sonderbar, wenn es in einer Sparte gar keinen vollkommenen Meister gegeben hätte.

Während so die Skulptur den Vorzug des unkörperlichen Bildes doch nicht erreichen kann, büßt sie andererseits ihre eigenen Vorzüge, namentlich den keuschen Duft des Marmors, durch die Bemalung völlig ein; daher nur Nachteile und kein erklecklicher Gewinn. Diese Verbindung ist daher künstlerisch zu verwerfen und es bleibt dabei, daß die Statue auf die Darstellung der reinen Form sich beschränken und darin ihre Vollkommenheit suchen solle.

Außer unmittelbar durch Bemalung, können Plastik und Malerei auch gesondert in Verbindung treten, so wenn aus der Bildfläche eines gemalten Hirschrumpfes der geschnitzte Kopf mit dem Naturgeweih hervorragt. Solches Zwitterding nimmt sich stets unnatürlich aus; es fehlt die Einheit. Eine ähnliche Verirrung ist es, wenn Farbenkleckse, wie in dem Hasenkleverschen Selbstportrait in der Galerie Ravenée, als plastische Klumpen aufgetragen sind.

II. a) In der 2. Abteilung stoßen wir zunächst auf die Verbindung von Mimik und Poesie in der Schauspielkunst. Das Feld dafür ist das Drama. Das Drama ist, wie schon das Wort sagt, Handlung, eine in Handlung vors Auge geführte poetische Fabel. Alle Eigentümlichkeiten des Dramas stammen aus dieser rein äußerlichen Bestimmung als „Schauspiel" und nicht, wie man früher die Dreiteilung Epos, Lyrik und Drama erklärte, aus irgend welcher geheimnisvollen Dreifaltigkeit im Begriff der Poesie. Da im Schauspiel nur die Charaktere sprechen und alle Einleitungen, Erläuterungen, Bestimmungen, den Ort, die Personen und die Umstände betreffend wegfallen und höchstens durch die Scenerie erläutert werden, so darf der Stoff nicht zu verwickelt und schwer verständlich sein, die Handlung muß in den drei dramatischen Hauptpunkten: Exposition, Peripetie (d. h. Schicksalswendung) und Katastrophe sich klar aufbauen, stetig zuspitzen und mit unaufhaltsamer Konsequenz ohne willkürliches und zufälliges Eingreifen befriedigend zur Lösung führen. Kein Deus ex machina, auch nicht die modernen Surrogate dafür, wie fürstliche Handbillets, Gelegenheit zu Lebensrettungen u. s. w.! Die Kürze der Zeit, die der Aufführung zu Gebote steht, erfordert eine Konzentrierung der Handlung gegenüber der gemütlichen Breite des Epos, die lebendige Vorführung in anschaulicher That begünstigt die leidenschaftliche Vertiefung des Pathos, doch muß dieses in seinem Entstehen und Wachsen wohl motiviert und müssen die Durchgangsstufen zum Gipfelpunkt der Willenserregung einleuchtend gezeigt werden. Da der Schauspieler nicht Rhapsode, noch weniger Redner ist, sondern die Person, deren Namen er führt, vollinhaltlich vertreten soll, so muß alle überflüssige Deklamation, alles Erzählen, das bloß für den Zuschauer geschieht, alle Sentenzenstickerei und Weisheitskrämerei, die nicht zur Sache gehört, wegfallen. Schiller läßt sich oft verleiten, einen an sich schönen Gedanken als rhetorische Phrase unterzubringen, damit er nicht verloren gehe, ohne darauf zu achten, ob er in dieser Form dem Charakter angemessen ist und als notwendiger Ausdruck seines Wesens erscheint. Jeder Versuch der Sprache, als solche zu entzücken, ist eine Verirrung. Der Ausdruck kann kein höheres Ziel erreichen, als im Inhalt zu verschwinden. Je bescheidener die Sprache gegen den Inhalt zurücktritt, desto wirksamer ist sie; je schlichter und einfacher sie ist, um so schöner ist sie, um so bedeutungsvoller wird sie den Inhalt hervortreten lassen, auf den es zuletzt doch allein ankommt. Bei Schiller ist der sinnliche Wohllaut der ἡδυσμένος λόγος oft so bestechend, daß er die Aufmerksamkeit von der Person auf sich lenkt, er ist raffinierte Würze, nicht das natürliche Kleid des Gedankens. Dies ist sogar in

der Musik ein Fehler; Wagner erklärt jede Instrumentation als fehlerhaft, welche die Aufmerksamkeit vom Gegenstand des Ausdrucks auf sich als Mittel des Ausdrucks lenke. Gerade die reichste Orchestersprache sei nur dazu da, um nicht beachtet zu werden und bloß als harmonisch bewegte See mit dem auf ihr steuernden Nachen der Wortmelodie organisch eins zu sein. Man hat daher Schillers Dichtung versetzte Volksberedsamkeit genannt; bei Goethe kommt so etwas nie vor, doch ist hier die epische behagliche Breite, auch die antike epigrammatische Zuspitzung der Rede oft langweilig. Oft beginnen nämlich die dialogisierenden Personen ein geistreiches Sentenzenballspiel hin und her, das den Verstand anmutig ergötzt, aber mit der Handlung und überhaupt mit einem natürlichen Dialog absolut keine Beziehung hat. Personen, die, statt über die konkrete Frage, die sie beschäftigt, vernünftig sich zu informieren, ein allgemeines dialektisches Gaukelspiel aufführten, würden in Wirklichkeit mit Recht als verschroben gelten. Auch Shakespeares Diktion ist nicht unbedingt zu loben. Es findet sich viel Schwulst, gehäufte Bilder und gesuchte Einfälle bei ihm, das giebt der Sprache oft etwas Geschraubtes, Verzwicktes, allerdings nicht so sehr wie bei Calderon, Racine, Corneille. Auch sind bei Shakespeare immer noch die gehalt- und affektvollen Gespräche die Hauptsache, die eigentliche Handlung, der pragmatische Nexus schreitet oft in Rucken von einem Akt zum andern vorwärts und wir sind beim neuen Bild vor einer vollendeten Thatsache, deren Folgen nun besprochen werden. Allein, das hatte teilweise in der unvollkommenen Technik seinen Grund, die nicht gestattete, wichtige Aktionen auf dem Proscenium vorgehen zu lassen, und so nötigte, das Ereignis gesprächsweise mitzuteilen. Immerhin ist Shakespeare in der Charakteristik, in der feinen Motivierung, in der konsequenten Durchführung eines psychologischen Problems und auch in der packenden affektvollen Sprache unübertroffener Meister.

Da das Problem des Tragischen und Komischen schon besprochen, so bleibt höchstens Einzelnes noch nachzuholen. Hegel tadelt es, wenn der Konflikt in die Seele des Helden gelegt, er also entzweit wird, z. B. zwischen Pflicht und Liebe wie Cid. Das gebe zwar Gelegenheit zu brillanter Rhetorik und zu affektvollen Monologen, sei aber der gediegenen Entschlossenheit und Einheit des Charakters zuwider. Wäre dieser Vorwurf berechtigt, so müßte man so ziemlich die gesamte neuere Dramatik verwerfen. Der innere Konflikt ist unserer jetzigen Zeit der Skepsis so natürlich, daß wir ihn nicht entbehren können; übrigens findet er sich bei den ältesten Werken, man denke nur an Job, Siegfried, Roland, den Cid u. s. w. So felsenfest ist kein Cha-

rakter, daß er nicht Punkte des Angriffs, des Wankelmuts böte, und gerade hier entfaltet die dramatische Kunst ihre lohnendsten Blüten.

Besser motiviert ist eine andere Bemerkung Hegels, daß es undramatisch sei, wenn sich eine Hauptperson, in welcher die Macht des Pathos wirkt, von einer untergeordneten Figur bestimmen und überreden läßt, z. B. Phädra von Önone, Othello von Jago (auch die Dienstmädchen bei Lessing sind etwas frecher und vorlauter, als sich in einem soliden Haus geziemt); ein echter Charakter handle aus sich selbst und lasse nicht einen Fremden in sich hineinstellen und Entschlüsse fassen. Ebenso nehme er die Schuld seiner That auf sich und stehe dafür ein. Er hätte noch hinzufügen können, daß es sich z. B. in Emilia Galotti und Kabale und Liebe recht armselig ausnimmt, wenn der Prinz und der Präsident angesichts der Folgen ihrer Intriguen die Schuld auf die armen Werkzeuge ihrer Leidenschaft schieben und in wohlfeiler Entrüstungspose sich rein waschen wollen. Überhaupt tadelt Hegel mit Recht die „Quatschlichkeit" der modernen Charaktere, den Werther, Woldemar, Clavigo u. s. w.

Hegel hat auch die Lesedramen verteidigt, die antiken Schauspiele, die nur noch gelesen würden, böten den besten Beweis, daß auch so gute Wirkung erzielt werde. Gewiß, warum sollen edle Gedanken nicht auch bloß gelesen wirken? Aber zur Aufführung berechnet waren doch auch die antiken Dramen und wenn sie, wie z. B. die Antigone, aufgeführt werden, zeigen sie sich doch in einem ganz neuen und wirkungsvolleren Licht! Die Leseprobe ist zwar nach Jean Paul die Wasserprobe des Dramatikers, da hier die Zuthaten der Bühne wegfallen, und ein Schauspiel, das nicht einmal gelesen gefällt, jedenfalls nicht wert ist aufgeführt zu werden; insofern ist Hegels Forderung, daß nur bereits gedruckte Dramen, nicht Manuskripte bei der Bühne Verwendung finden sollen, ganz berechtigt; aber andererseits entscheidet die Lektüre noch lange nicht für den Bühnenerfolg, denn das Interesse des Lesers ist ein anderes als das des Hörers. Ein Drama kann edel, gedankenvoll, fein charakterisiert sein und doch, weil nicht anschaulich, weil ohne lebendige Handlung, auf der Bühne ohne Effekt. Man denke an Iphigenie, Tasso, die natürliche Tochter! Jedenfalls ist ein bloßes Lesedrama wie die Konzertoper ein Ding, das seinen Beruf verfehlt hat, und sollte lieber als Roman gegeben werden. Werden Novellen dramatisiert, so müssen sie ganz neu geschaffen werden, was selten glückt, da der dramatische Handlanger — denn ein Meister giebt sich dazu nicht her — gern die schönen Gedanken ins Schauspiel retten will und zur eigenen Schöpfung in dem eigentlich dramatischen Element nicht ausreichende Befähigung hat.

b) Musik mit Pantomime ist sehr passend, der Tanzkunst ist Musik sogar unentbehrlich. Wenn Schasler meint, die Tanzmusik sei nur zur Markierung des Rhythmus nötig, und daher die Selbstbegleitung mit Kastagnette und Tamburin trotz des unmelodischen Knackens und Schellengeklingels viel wirkungsvoller als eine eigentliche musikalische Begleitung, so ist dies unrichtig. Auch der Schall dieser primitiven Instrumente ist Musik und die höheren Instrumente steigern den Effekt gewaltig, indem sie der Bedeutung und Stimmung der choreographischen Scene Ausdruck zu geben vermögen. Hat ja Richard Wagner gerade in der Balletmusik weit innigere Einheit zwischen Musik und Dramatik gefunden als selbst in der alten Oper. Schasler soll doch einen Tanz angeben, der rein ohne Musik stattfände, was nach seiner Theorie doch eigentlich das Richtige wäre, da er der Musik absolut keine Ausdrucksfähigkeit für den Gedanken zugesteht.

c) Musik mit Poesie in ungeschiedener Vereinigung giebt das Melodrama. Es ist gewöhnlich als zwitterhafte Übergangsform verachtet, man hat es einem gemalten Portrait mit einer plastischen Nase verglichen. Aber das ist zu weit gegangen. Die besten Dichter haben dasselbe benutzt, Komponisten wie Rameau, Rousseau, Weber sich dazu hergegeben. Wenn sich auch Musik und Rede nicht zu einer organischen Einheit verbinden, so ist doch das Stimmungselement der Töne so gut wie der landschaftliche Hintergrund sehr geeignet, die Wirkung der Worte zu verstärken; namentlich die lyrischen Monologe Schillers (z. B. in der Jungfrau von Orleans, Braut von Messina) fordern zur begleitenden Musik geradezu auf. Für den Musiker verlangt das Melodrama allerdings große Selbstüberwindung und Bescheidenheit, die Musik muß schon äußerlich zurücktreten, damit die Worte voll gehört und verstanden werden können, und inhaltlich nicht zu anspruchsvoll, nur zur Färbung des Ausdrucks gewählt sein.

Eine neue Art der Verbindung von Musik und Poesie ist neuerdings aufgetaucht, liest sich zwar wie ein Scherz, ist aber gar nicht so übel. Es ist nämlich bei F. Krais in Stuttgart ein Büchlein: „In der Mäusewelt“ erschienen, welches Erzählungen mit Musikbegleitung enthält. „Vater oder Mutter setzen sich ans Klavier, erzählen den Kindern die Geschichte und begleiten die Haupt- und Glanzpunkte gleich musikalisch. Die Noten stehen im Text.“

d) Musik mit Poesie in organischer Verbindung giebt das gesungene Lied, die Choralmesse, überhaupt Kirchenmusik, das Oratorium und, wenn noch die Handlung hinzutritt, die Oper, das Musikdrama. Grundsatz ist die Vorherrschaft der Poesie und die dienende Stellung der Musik. Es giebt überhaupt keine Verbindung der Poesie mit

irgend einer Kunst, in der sie nicht das Scepter führte, dies folgt einfach aus ihrer Stellung zum Geist. Wenn Kunst Ausdruck einer Idee ist, dann muß diejenige Kunst, welche die Idee am deutlichsten auszusprechen fähig ist, beim Zusammentreffen mit anderen vor der hervortreten, die dies nicht so vermag. Selbst wenn einzelne Seiten einer Idee z. B. die Gefühlsseite der Musik zugänglicher sind, so muß doch die Poesie erst sagen, welches Gefühl, welche Stimmung nun die Musik darstelle. Sonst tappen wir im Finstern; immer werden wir die Führung der Poesie nicht entbehren können. Erst in der Poesie gelangt der Geist dazu, sich vollkommen verständlich auszusprechen, während er in den übrigen Künsten und durch den ihn ausdrückenden Stoff nur hindurchschimmert und hindurchtönt. Der Einwurf, daß dann die Musik zu einer unwürdigen Stellung degradiert werde, ist ganz unrichtig. Es kann Dienen ehrenvoller sein als Herrschen, und wenn, wie hier, die dienende Kunst ihre volle Ausdrucksfähigkeit und ihre höchste Wirkung eben nur durch die Befruchtung mit poetischem Gehalt bekommt, so ist das Dienen überreich belohnt, ja es ist Lebensbedingung und Voraussetzung jedes Erfolges. Daß der Poesie diese Stellung gegenüber der Musik naturgemäß gebührt, dafür bürgt die Thatsache, daß jeder Musikstil stets aus der Gattung der Dichtung geboren wurde!

Zwar leidet das klare Verständnis der Worte im Gesang und die Schönheit des Sprechgesanges fällt sogar gänzlich hinweg, aber der Text kann ja mitgelesen oder noch besser vorher eingeübt werden (zumal ein gutes Gesangstück doch öfter gehört wird) und für den wegfallenden Sprechton leistet die Musik überreichen Ersatz. Wenn die Idee als leitender Gedanke des Ganzen festgehalten wird und alle Ausdrucksmittel: Wort, Gesang, Instrumentik, Scenerie, Handlung nur dazu dienen, dieselbe nach allen Seiten zu veranschaulichen, dann ist das Musikdrama keine unmusikalische Erfindung unmusikalischer Menschen, entsprungen aus der barbarischen Ansicht, daß der ästhetische Genuß sich erhöhe durch Häufung und Verstärkung der wirkenden Massen, wie Schopenhauer im Widerspruch mit aller Erfahrung lästert, sondern ein Gesamtkunstwerk, das den Gipfel- und Vereinigungspunkt der sämtlichen Künste bildet, deren Einzelwirkungen sich nach dem Prinzip der ästhetischen Hilfe, obwohl mit specifischen Opfern, zu einem imposanten Eindruck vereinigen, eine Gesamtwirkung, die, wie Fechner gezeigt, aus den Summanden als solchen nicht einmal erklärt werden kann.

Selbst rein poetisch hat die Oper bedeutende Vorzüge, indem sie durch die Ensembles nicht nur die gleichzeitige Aussprache der verschiedenen handelnden Personen gestattet, während das Schauspiel

nur ein abwechselndes Sprechen erlaubt, sondern sogar die entgegengesetztesten Empfindungen in einem und demselben Moment ausdrücken läßt (Mozarts Fortschritt über Gluck hinaus), ohne daß der betreffende Tonsatz als künstlerisches Ganze darunter litte. Ein solches dramatisch-musikalisches Ineinander, das uns nicht nur das, was die Personen sagen, sondern auch was sie gleichzeitig fühlen, empfinden und denken, verrät, läßt uns gleichsam ins Herz derselben schauen und ermöglicht die reichste poetische und musikalische Koloristik. Kein Wunder, daß gerade in der Ensemblescene die Oper von jeher ihren Gipfel- und Höhepunkt gefunden und zwar sowohl im poetisch-dramatischen Ausdruck als nach der technisch-kontrapunktischen Seite hin. Daß solche lyrische Ruhepunkte ein Aufhalten der Handlung und eine unnatürliche Enthüllung der inneren Gedanken vor andern mit sich bringen, ist ein Nachteil, aber was das erste betrifft, so kann im Musikdrama überhaupt nicht so viel geschehen und gesprochen werden als im Wortdrama und das Aussprechen des Innern ist z. B. bei Wagner geschickt motiviert, am rechten Platz angewendet worden. Bei ihm wie schon bei Weber, Marschner kommt es nicht vor, daß z. B. wie noch in Figaros Hochzeit ein versteckter Dritter aus der Coulisse heraus ins Terzett mit einstimmt. Zu bedauern ist jedoch, daß Wagner in seinen späteren Dramen aus zu abstrakten Gründen die musikalische Schönheit des Chores, durch den er selbst so herrliche Wirkungen erreichte, zum Opfer gebracht hat. Auch die übermäßige Verwendung des Recitativs ist eine Verirrung Wagners; trotz aller reichen instrumentalen Färbung bleibt die epische Erzählung das Kreuz der Musiker und sollte lieber, wie in der alten Oper, dem Sprechton überlassen bleiben.

Das Oratorium ist ein seltsames Mischlingsprodukt, nicht rein künstlerisch, auch nicht zur Erbauung gemacht, es ist versetzte Kirchenmusik, in den Konzertsaal verlegt, weil der protestantische Gottesdienst nicht, wie der katholische, Raum für musikalische Erläuterung liturgischer Scenen bot. Es berührt seltsam, Gestalten eines Moses, Abraham, Messias im schwarzen Frack und weißer Halsbinde mit einem Notenhefte vor dem Gesicht singen zu hören, sie in dramatischer Gegenrede im Chor zu gewahren, ohne daß sie handeln. Ganz anders in der katholischen Messe, wo nur die Empfindungen, die in der Liturgie textlich und dramatisch vorgezeichnet werden, zum Ausdruck kommen. Hier im reinen Choral- und Palestrinastil hat die religiöse Musik ihr Höchstes erreicht, während Bach und Händel viel zu viel Opernhaftes und Weltliches an sich tragen. Überhaupt kann man die katholische Messe als religiöses Gesamtkunstwerk der profanen Oper als Pedant gegenüberstellen, in dem Architektur, Plastik, Malerei mit Poesie und Musik sich vereinigen,

nicht um einem künstlerischen Zweck zu genügen, sondern nur, um als Folie eines überirdischen Zieles, der Versöhnung Gottes mit den Menschen, zu dienen. Hier ist das Höchste erreicht, nicht nur Vereinigung der Künste, sondern des ganzen Fühlens und Denkens des Menschen im erhabensten Akt der Anbetung.

Kirchenkompositionen müssen auch der Zeitdauer nach dem liturgischen Akt angemessen sein, daher ist Bachs h-Moll-Messe, die übrigens wesentlich aus protestantischen Chorälen zusammengesetzt ist, und Berlioz' Requiem viel zu lang.

Die Verbindung der Musik mit dem Wort ist stets eine naturgemäße und die reine Instrumentalmusik keineswegs, wie Schopenhauer in seiner phantastischen Anschauung von der Musik als der Idee der Dinge meint, das Ursprüngliche und Echte. Schopenhauers Ansicht von der Musik erinnert an die altpythagoreische „Harmonie der Sphären", das wäre eine Musik ohne Instrumente, ohne Menschen, ohne Geist und Kompositeur! Auch die Instrumentalmusik muß einen Gedanken als Leitton haben und braucht strenge, abgemessene Formen, damit sie sich nicht, wie in manchen modernen Symphonien, ins Wesen- und Sinnlose verirre. Sie ist eine spätere Abstraktion und keineswegs der Höhepunkt der Kunst. Bedeutungsvoll läßt Beethoven in der 9. Symphonie plötzlich in dem Recitativ des Basses die Sehnsucht nach dem Wort aussprechen und findet erst im gesungenen Hymnus den vollen Jubelton des Herzens!

III. Die Verbindungen zeitlicher und räumlicher Künste: Poesie mit Malerei z. B. bei Deklamation von Gedichten, Malerei oder Plastik mit Musik z. B. lebende Bilder mit Musikbegleitung, hierzu auch die ominöse Mordthatensängerei sind keineswegs so verächtlich, wie Schasler meint, sondern tragen zur Erhöhung und Verdeutlichung der Stimmung außerordentlich bei. Schaslers Grundfehler ist, daß er meint, verschiedene Künste müßten ganz zu einem unisono verwachsen, wenn sie zusammenpassen sollen, daher er im Grunde sogar das Lied und die Oper verwerfen muß. Allein der menschliche Geist ist fügsam, auch Verschiedenartiges nebeneinander zu dulden; wenn es in der Idee seinen Einheitspunkt findet, mag es immerhin in selbständiger Weise aus dieser Idee sich verzweigen. Schasler sieht immer nur die Teilung der Aufmerksamkeit, die Spaltung des Interesses, nie die Hilfe, die ein Faktor dem andern leistet, und hält den Geist für so unsäglich arm, daß er nicht fähig sei, mehrere Momente gleichzeitig festzuhalten und zu genießen. Die Verbindung von Poesie und Malerei verwirft er durchaus, und doch ist nichts schöner als die Illustration eines Spruches, eines Witzes, einer Er-

zählung durch das Bild. Die „Fliegenden Blätter“, die alten Märchenbücher und Romane haben ihren Reiz größtenteils durch Vereinigung von Bild und Wort, und in der Schule beim Unterricht tritt die Veranschaulichung der abstrakten Rede durch die Zeichnung in große Wichtigkeit. Überhaupt ist hier, wie überall, Prinzipienreiterei vom Übel; in der Ästhetik kann nur die Erfahrung, der Genuß oder die Unlust bei einer Anschauung den Ausschlag geben. Die Philosophen sind aber oft geneigt, ihrer Spintifikation zuliebe das Offenkundigste und lebendigst Gefühlte abzuleugnen.

Inhaltsverzeichnis.

Druck von Hesse & Becker in Leipzig.

Druck von Hesse & Becker in Leipzig.

[illegible] 13
[illegible] 21
[illegible] 36.